



إدوار الخراط

فجر المسرح

دراسات في نشأة المسرح

دار البستاني للنشر والتوزيع

تأسست عام ١٩٠٠

إدوار الخراط

فجر المسرح

دراسات في نشأة المسرح

دار البستاني للنشر والتوزيع

تأسست عام ١٩٠٠

الكتاب : فجر المسرح - دراسات في نشأة المسرح
المؤلف : إيوار الخراط
تاريخ النشر : ٢٠٠٣

الناشر : دار البستاني للنشر والتوزيع

٢٩ شارع الفجالة ١١٢٧١ القاهرة

٤ شارع على توفيق شوشة - مدينة نصر - ١١٣٧١

هاتف: ٥٩٠٨٠٢٥ / ٥٩١٥٣١٥ فاكس: ٢٦٢٣٠٨٥

e-mail: boustany@boustany.com

web-site: www.boustany.com

المطبعة : دار نوبار للطباعة

© جميع حقوق النشر والطبع محفوظة للناشر

رقم الإيداع : ٨٩٥٠ / ٢٠٠٢

التسجيل الدولي : 4-37-5383-777

مقدمة

ليس من شك في أن الظاهرة الفنية هي شيء على قدر بالغ من التعقيد، وتعدد المناحي، وغموض الأصول. وليس من شك أيضاً إنها من أعماق الظواهر أثراً في حياة الإنسان ومن أقدراها على ابتعاث القيم الأصيلة. وإذا كان للحقيقة، في الفن، ألف قناع، فإن جوهرها - فيما نحس - واحد وأساسي.

ولعل الدراما من أرفع الأنماط التي تتلمس فيها الحقيقة الفنية لنفسها كمال التعبير. فالمسرح - بأوسع معانيه - هو الفن الكامل أو أب الفنون جميعاً، كما يجري به القول الشائع.

والمسرح على وجه أخص، ليس طريقاً فردياً للخلاص، وصيغته الجماعية أبرز مميزاته، فهو باحة للتلاقي وميدان للمشاركة، وعملية جمعية للتألف، وتحطيم للانفصالية والوحدة.

والظاهرة الفنية عامة، والمسرح منها على الأخص، لا يتيح لنا فقط إعادة براءة الرؤية وتوهمها، ولا يكشف لنا فقط عن حقيقة ذات أنفسنا، ليس هو فقط تفرجاً للتوترات العضوية والنفسية، وليس فقط عزاء عن ضربات العالم الحجري للأشياء وعن العلاقات التي تقيد الناس بدلاً من أن تحررهم، وليس فقط تخفيفاً لمسحوق عوامل الغربة، إنه ليس فقط إمتاعاً بالتناسق ولذة جمالية متأتية من الصلات المتأزرة المتكافئة بين جوانبه بعضها بعضاً، وبين العمل الفني والواقع النفسي العميق، ثم بينه وبين الموضوعية الخارجية للأشياء - ليس هو فقط بهجة المعرفة، وفرحة البصيرة، كما أنه ليس فقط راحة التواصل الإنساني بين الأفراد، ودفاء

التقارب بين الذوات بعضها بعضاً، وأمن للتكاثر الجماعي في القبيلة البشرية - ليس هو بذلك كله فحسب، بل هو كل ذلك إلى أنه تطوير للحياة نفسها على مجرى نمق الحياة ذاته، أي تعميق من مبدأ الحياة، ومساهمة في المضي بها إلى قيم أكمل من التناسق والتضافر - وهي قيم جمالية لكنها أيضاً في المحل الأول قيم خلقية.

وعلى هذا الضوء مضيت أصحب المسرح من بداياته ومنابعه الأولى عند الإنسان البدائي عبر التاريخ وعبر القرون، ثم مع المصريين القدماء والإغريق في دراسات متلاحقة، مترابطة المنهج، وإن كانت مستقلة لكل منها وحدتها وذاتيتها.

واعتمدت في تناول الدراما البدائية على الدراسات التي نهض بها العلماء والدارسون في الأنثروبولوجيا (علم الإنسان) بالإضافة إلى الدراسات النقدية في المسرح، واستخلصت من ركام الوقائع والملاحظات والمقارنات في دراسات الأنثروبولوجيا والديانات المقارنة، ما أطمئن إلى أنه، في أرجح التقدير، يعكس استبصاراً بهذا الفن في منابعه الأولى الغامضة والموغلّة في القدم والمغلفة بالضباب.

وعندما صورت مشاهد الدراما البدائية أعدت صياغتها وتنسيقها والتجميع بين شتاتها، في صيغة درامية مستحدثة ولكنها تلتزم كائق ما يكون الالتزام ما أوردته النقات في الأنثروبولوجيا وقمت بدور "المؤلف" في المشاهد الدرامية بل وضعت كلماتي - أحياناً - في أفواه للشخص الرئيسة، فهي في صورتها التي أعرضها هنا مستوحاة من فهم وحسب الإنسان عامة، ولكنها مؤسسة على عادات وطقوس وتقاليده الإنسان البدائي كما تشهد بها آثاره وكما بقي في الطقوس التي تلتزمها الجماعات الإنسانية البدائية، وذلك على الأخص في ماليزيا Malaysia

وفيجي Fiji وجزر بانكس Banks وجزر الهيريد الجديدة New Hebrides وقبائل كيبسيكي Kebseki في كينيا، ورواندا Ruanda والقبائل الأسترالية وعلى الأخص منها قبيلة كورناي Kurnai ويوين Yuin وقبيلة وونجي Wonghi في ويلز الجنوبية الجديدة، وقبيلة أكيكيو Akikuyu في شرق أفريقيا، وقبائل الأوجيبواي Ojibway ووينباجو Winnebago وسيو Sioux في أمريكا الشمالية وغيرها من الجماعات والعشائر والقبائل البدائية - كما جمعها واستقرأها هوكارت Hocart وإي.أو. جيمس E.O. James في كتابه "الديانة المقارنة" وجيمس جورج فريزر James George Frazer في كتابه "السحر والديانة" وجورج طومسون George Thomson في كتابه "أيسخيلوس وأثينا" والدكتور عبد الواحد وافي، وعلى ما يحيل إليه هؤلاء المؤلفون من رواد سبقوهم في دراسة علم الإنسان.

•••

ومن خلال هذه المقارنات والدراسات، يتسنى لنا، في أرجح الظن، أن نتلمس القسمات الأساسية المشتركة للطقوس الدرامية البدائية.

إدوار الخراط

الدراما البدائية

الدراما البدائية

(تدق طبول التام تام ويطو غناء جماعي بدائي في المؤخرة، هذه أصوات سكان الغابة البدائية.
زقاع ببقلوات وضحك قُرود وفحيح زولحف .. زئير ملجأ عميق وصرخة فهد. بينما يتجسم
فرع الطبول ويقترب ويطو وقع أقدام حافية ترقص رقصة إيقاعية رتيبة على أرض ترابية
ويرتفع زفير نار)

الكاهن الأول: نار الليل ما زالت جائعة، انفضوا بالمزيد من وقود أرضنا إلى أفواهها
التي بلا عدد. أينائي، يا سلالة أبينا الأول، ما زالت النار جائعة،
لأفواهها فاعرة، أسنانها الحادة مفتوحة وجوفها يزفر في طلب الوقود
هو ذا يعلو أزيز النار. نار الليل حارمنا وسورنا، نورها وهج واق
يرمى حولنا بذراعه المستديرة حائطاً بناه لنا أسلافنا لا يجرؤ على
اجتيازه سادة الغاب.

امراة: ها هي ذي النار قد طلبت طعاماً. فلنرم الوقود، قد نالت الشبع. وهي
الآن راضية .. متى يشبع أولادنا، متى نرضى؟

الكاهن الثاني: (مع ارتفاع وقع الرقصة) سوف ننال طعاماً حتى للشبع. الغلبة لنا
وسوف نرضى. سادة الغابة تحت رحمتنا. نحن السادة، نستل سكان
الغاب ونأتي بها وقوداً لجوع السهم والرمح والكلمة المقدسة. نحن
أسود الغاب. نحن النمر. نحن ذو اللباب الطويل. نحن اللوعل والنظبي
القوي تطير الريح في سيقانه الخفيفة.

(هذه وثبة عالية، تقليد زليو أند، وصرخة المرأة التي ترعى من الفرعة)

امراة: هوذا سيد الغلب، قد وثب. أين من كلمتك المقدسة سطوتها؟ أيها
الرمح أين طعنك؟ صغير السهم الآن. هل تتلقفه الأرض، أم ينكسر
رأسه على لحاء الشجر؟

الكاهن الأول: كلمتي المقدسة طعنتها نافذة .. ورمح صيلانا مفروز في مقتل
عدونا. قد وضعنا خنفساء الشجر في فجوة قصيب للرمح، حيث
يلتصق الرأس بفراغ الساق للراسخة مرنة العضل. إذا عضت
للخنفساء ساق رجل، علقّت بها، ولصقت بها أسنان الخنفساء الدقيقة.
أي رأس للرمح .. كذلك تذهب إلى مقتل من فريسة صيادنا، كذلك
تلتصق به، وكذلك نابك الطويل يfokus في لحمها، وما من قوة
تنزعك عنها.

الكاهن الثاني: كذلك قلت يا صاحب الكلمة المقدسة وكذلك يكون ... قد وضعت
رأس للرمح في فمي.

الكاهن الأول: كذلك يكون إذن: أنك ستضع لحم الفريسة في فمك، هل تنشق منذ
لحظة لحمها الطري بين أسنانك؟ قد وضعت رأس الرمح في فمك ..
سوف يشبع أولادنا .. سوف نرضي ...

المرأة: ثلاثة أيام وثلاثة ليالٍ لم يكن لدينا إلا عظام قديمة جف اللحم عليها ..
سوف نشبع من جوع .. لذلك لم ننزع للعظم عن بقية اللحم، ولم نلقه
بعيداً.

الكاهن الأول: كذلك يكون إذن: إن رمح الصائد سيظل لاصقاً بلحم الفريسة .. وإن
تنزع الفريسة نفسها عنه .. كلمتي المقدسة لن تسقط إلى التراب.

المرأة: قد وضعنا فكاك الطباء على الأبواب .. قد علقنا رؤوس للفهود على البوابة المقمتة.

الكاهن الثاني: لن يخلو طريق الصائد من الطباء.. ولن يبعد الفهد .. للفكاك المعقدة على الأبواب تدعو الفكاك الهائمة في الغاب. كذلك ينادي الشبيهه شبيهه، وكذلك يتلم للذاب الطويل.

الصائد الأول: ثلاثة أيام وثلاثة ليال كان صيدنا صغار مكان الغابة وهوامها. لكننا لم نقرب القنفذ ولم نمسك به، لم نمد إليه يداً.

الكاهن الأول: القنفذ يلف نفسه وينكمش. أما صيادونا فصدورهم مبسوطه ولهم قلب جسور، لأن القنفذ يتكور ويرتد وتلتف حوله الظلمة. أما صيادونا فهم سهام منطلقة إلى الأمام لا ترجع عن الهدف. ورماحهم ترى القريضة في سواد الليل.

(صرخت سيد - تقليد زفير الأسد، ووقع الفرصه يطرد حدة وسرعة)

الكاهن الثاني: إليه، وراءه، أركض، سيد الغاب يتربص، والوعل الموعود لنا يجري أمامه. هل ينزع سيد الغاب طعام عشيرتنا من قبضتك؟

المرأة: إليه، وراءه، اجر .. فمناك خفيقتان ويدك ثابتة. آه .. ها هي ذي الرمال من آثار سيقان الوعل .. قد ترك عليها رسم أقدامه الطائرة ها نحن نحثوها ملء قبضات أيدينا .. ونزروها في الهواء .. كذلك يسقط الوعل كما تسقط الرمال ..

الكاهن الثاني: (الذي يملك الوعل) آه.. ما هذا؟ سيقاني مربوطة ثقيلة. (يسقط) الريح تركت رجلي فأصبحت كالصخر الثقيل. (ينفض عليه الصائد الأول) ما هذا ..؟ إنه قد أمسك بي؟ قد سقطت ..

(صيحة فرح عملة وقرع طبول الانتصار)

الكاهن الأول: الكلمة المقدسة لا تسقط إلى الأرض ..

للمرأة: حرم سيد الغاب من فريسته. نحن سادة الغاب، لنا الآن أن نشبع ولن نرضي.

الكاهن الثاني: نار الليل ما زالت جائعة .. أي أبنائي، يا سلالة أبينا الأول، ادخلوا في حلقة النار. سوف تحميكم وتمد حولكم ذراعها الواقية. ادخلوا في خط مستقيم لا عوج فيه. ادخلوا ثابتي القدم، لا تتعثر في خطوة من خطواتكم ولا تردّد الآن. حتى يذهب حاملو الرمح إلى للفريسة في خط مستقيم، حتى لا تتعثر أقدامهم على الطريق (تتجسم دفقت التام تام المنتظمة ويقاع الأقدام الرافضة)

للمرأة: ما زال سيد الغاب يتربص بنا. ولكنه سيسقط تحت الرمح والسهم. ها هي ذي عذراء بكر في صيفها الحادي عشر تمسك بالسهم الكبير وتفرزه في الأرض، حيث ترك على التربة رسم أقدامه. اغرزي يا بنية، اغرزي السهم عميقاً في الأرض. كذلك سوف يغوص في صدره. كذلك سوف يغوص في صدره. كذلك سوف تَعْتَوِرُهُ سهام صياديننا. اغرزي السهم عميقاً، كذلك سوف تدفن سهام رجالنا في القلب للجسور.

(صرخة الأسد الجريح .. صيحة فرح علماة وتقضاض للصيادين عليه)

الكاهن الثاني: آه ... غلص السهم في قلب الأسد ... ما هذا؟ إنهم قد أحاطوا بي. السهام تغوص في جسمي كالمطر .. كدقات المطر على تربة لينّة تبتلعها الأرض.

الكاهن الأول: لنئن يا نساء عشيرتنا، اسمعن الكلمة المقدسة .. كلمة أبينا الأول إلى كل امرأة من صلبه .. اسمعي .. اسمعي .. لا تمسحي شعر رأسك بالشحم حتى لا ترتد السهام منزلفة عن جسم الفريسة .. لا

تمسحي شعر رأسك بالشحم حتى لا تتزلق قدم رجلك في جريه .. لا
تمسحي شعر رأسك بالشحم حتى لا تعود لأصابع رجلك زلقة لينة
كالشحم ..

(ترتفع آهة من النساء بعد كل مرة يقول فيها الكاهن الأول رأفته)

الكاهن الأول: لا تسدي فتحة مقامك. بل ادعي نور الشمس وشعاع القمر يغمسه.
حتى نظل عينا رجلك مفتوحتين لا نغمضان فتقلت منه الفريسة .. لا
تسدي عينيك في النهار حتى لا ينام رجلك فتقلت منه الفريسة. لا
تسدي عينيك بشيء أو شخص يقف أمامك قط. حتى لا يغمض
رجلك عينيه البيظتين.

(آه من النساء)

إياك إياك أن تقتلي شيئاً تسرى فيه الحياة طالما كان رجلك في
الصيد، حتى لا تقتله الطريدة .. إياك إياك أن تستلقي على ظهرك،
حتى لا يسقط رجلك على ظهره في دروب الغابة .. إياك إياك أن
تدوري حول نفسك وإلا دارت الفريسة وأفلتت من قبضة رجلك ..

(آه من النساء)

وإياك إياك الخيانة .. لا تدعي غريباً يعرفك .. لا تدعي قريباً يقترب
منك، غلاماً أو رجلاً أو كهلاً .. كوني طاهرة، كماء المطر .. لا
تفتحي ذراعيك لرجل وإلا كان لمكان الغاب سلطان على رجلك ..
وإلا ضربه الأسد بمخلبه، ولدغه للصلب بنبهه وعندئذ يحق عليك
الهلاك والدمار ..

المرأة: بقطعة مفتوحة العينين سوف أبقى .. وفيه طاهرة كقطرة المطر ..
حتى يعود إلى رجلي ومعه صيد الغاب .. حتى نفال للشبع، ويرضي
أولادنا ..

الكاهن الأول: الكلمة المقدسة لا تسقط إلى الأرض .. قد قلت للكلمة المقدسة.

(يتجسم قرع الطبول وتزداد حدة الرقصة إيقاعاً ونشاً .. ويختلط زسير الأسد
بأصوات سكان الغاب .. ضحك القردة وزقاع الببغاء وصرخة الفهد مع الطبول
ترتفع حتى تنتهي إلى ابتعاد وخفوت)

المؤلف: أي أسلافنا الأوائل في ليل غابكم، هل لتبتت الصلة حقاً بين هذا الليل
وبين نهارنا؟ لم إننا ما زلنا نحمل هذا الليل في أغوار عميقة مناء،
مازلنا نكن هذا الغاب في أحراش نفوسنا؟ نعم، نحن أبناء عشيرتكم
مازلنا، وسنظل ننتمي إليكم ما بقى الإنسان. نحن ندرج في الطريق
الطويل الذي انتهجتموه وقد أصبحت لنا أذرع من حديد ترفع أثقالأ
ما كنتم تحلمون بأن الرجل قادر على رفعها، لم لعلكم حلمتم بذلك
أيضاً في ليلكم؟ أصبحت لنا عيون ترى الأبعاد السحيقة، اخترقت
عقولنا أسوار الكون - وكنتم أنتم تحسمون ذلك في سحركم البدائي -
ولكننا مازلنا أبناء عشيرة واحدة. وبعد أن قطعنا شوطاً طويلاً نعود
إلى رسومكم على حيطان الكهوف فتَهْتَز لها نفوسنا، وإذا نحن
نرسمها من جديد بفرشائنا الجديدة، ونحن ننسقط أنباءكم ونقالبيكم من
تلك الجيوب البشرية التي بقيت في بطون الغابات البعيدة وفي قُـنـن
الجبـال، وبين أطواق الصحاري وإذا نحن نتعرف إلى وجوهنا
الأولى. مازلنا نواجه أسرار الكون الذي عشم - ونعيش - فيه،
الكون الخارجي الذي يحيط بنا والكون الداخلي الذي تحيط به
أجسامنا - أجسامنا المتحدرة من أصلابكم. ما زلنا نرى في أحلامنا
مشاهد حياتكم وترونا في أيلنا مخاوفكم والكوابيس التي كانت تهدد
غاباتكم وتغمر ليلاليكم.

الكاهن الأول: نعم .. ولكن سحرنا أصبح الآن في أيديكم علماً له قوانين ومحارمنا
ومحظوراتنا أصبحت شرائع وسناً، رُفائنا وتعاليمنا أصبحت شعراً،

وطبولنا ومزمارنا أصبحت بنايات من النغم المركب السامق
والعميق، وطقوس صيدنا أصبحت مسرحاً مصقولاً مرفه الجنبات.

المؤلف:

صروح أقمناها على الأسس التي وضعت، أشجار تضرب جنورها
بلا شك في التربة التي مهدتها وسويتها. طقوس الصيد التي
شاركناكم الآن فيها، ليس فيها كل ما نعرف من أصول ما نسميه
بالدراما؟ ثم حافظ ما، في النفس الإنسانية التي نشترك فيها جميعاً -
أنتم أملاقنا ونحن أبناؤكم - حافظ ما، مازال حياً يدفعنا إلى محاكاة
الحياة وبعضها من جديد أمام أعيننا، كأننا - أنتم ونحن - إذ نشترك
في طقوس هذه المحاكاة، في تقاليد هذا التمثيل، كأننا بذلك مازلنا
نقوم بعمل سحري، مرده رغبتنا التي لا تغلب أبداً في أن نسيطر
نحن على أقدارنا، أن نحول الفوضى والاختلاط حولنا إلى نظام
نحن نضعه لا غيرنا، أن نرد المنفر والمخوف والشائنة إلى جمال
وتناسق وتجاوب نحن نسن له للقاعدة وبوسعنا نحن أن نضع له
الاستثناء. تلك الرغبة التواقة أبداً إلى الفهم، والميادة على المصير،
لقد ولدت معكم منذ أن نهضتم على أقدامكم، ورفعتم رؤسكم،
وأصبحتم أنتم الإنسان. تلك الرغبة هي التي دفعتكم إلى التصوير
على جدران كهوفكم، ووضعتم، تلبية لها، شعائر الدين الأولى، وهي
التي تجسمت أيضاً في دراماتكم البدائية الأولى: فليست هي مجرد
سحر وتعاويذ، على ما للسحر من خطر وما في التعاويذ من دلالة.
بل فيها عناصر الدراما الأولى كلها: فيها التشخيص إذ يرتدي الرجل
منكم جلد الأسد ويزأر بصرخته، وفيها الحوار، منذ عرفتم الكلام،
تلك الجسر الرقيق للوطيد الذي يصل بين الإنسان والإنسان، وفيها
الصراع يدور وتتقلب أدواره حتى ينتهي إلى ذروته.

الكاهن الثاني: تلك هي لغتكم الآن. ما كنا نعرف في فجر إنسانيتنا إلا للطقوس التي يتحتم أدائها حتى نعيش، حتى يتاح لنا أن نلبي نداء جوعنا. جوع قاس إلى الطعام وجوع آخر مازلتم تعرفونه. وسيظل الإنسان يعرفه ما بقى الإنسان: جوع لا أعرف له تسمية ولكنه جوع في القلب.

المؤلف: نعم نحن نعرفه هذا الجوع، ولعله الآن أشد ضراوة وأعصى على الإشباع منه في أي وقت مضى.

الكاهن الأول: حركتنا وحياتنا كانت خاضعة لقوانين قاسية. كانت ألبينا قاصرة ولكن كان لنا روح طموح. لم يكن رسمنا على جدار الكهف ولا نحتا على الحجر أو الخشب ملهاة وتسلية. بل كان ضرورة. إنما كنا نفتقر نتاج ما تسمونه الفن لكن نتشبع بأطراف حياة خطيرة مهددة. كذلك رسمنا صورة للحيوانات التي كانت ترود أطراف الحياة فقد كان علينا إما أن نسيطر عليها أو نهلك. رسمناها لكي تقع في قبضة صيادينا حتى نأمن منها، ونعيش عليها، حتى نعرفها أدق المعرفة، والمعرفة هي السيادة والسيطرة والتملك. أليس ذلك ما تسمونه الآن سحراً؟

المؤلف: ومزال في كل صور الفن شيء من السحر. للفنان عندكم كان هو الساحر والكاهن والرجل الذي يعرف ويسخر الأشياء. لم يكن مجرد أداة ولا مجرد صانع. بذلك كان الفن يرتبط ارتباطاً عضوياً لا انفصال فيه بالحياة، لا مجرد حياة العشيرة فقط بل حياة الإنسان الداخلية وجنة الروح أيضاً. كان الفن نوعاً من السحر، نعم، لكنه لم يكن مجرد سحر، لم يكن مجرد حيلة عملية تنتهي بالحصول على للغاية المطلوبة. تلك الرشاقة في الخط والتشكيل، ذلك التناسق المنعم في تكوين الصورة، شحنة الجمال والحيوية في الرسم والنحت، لم

يكن ذلك كله مجرد وسيلة للسحر بل هو غاية تلبى نازعاً في نفس الإنسان .. نازعاً عميق الجذور لا يُجثت أبداً .. نحو تحقيق الجمال وبلوغ للصق.

الكاهن الأول: كنا جاثعين .. كنّا آيأمانا قاسية .. وليألينا لا رحمة فيها ..

المؤلف: بل كان فيها أيضاً عزاء وعذوبة .. ألا تشهد بذلك أدوات كنّتم تصنعون منها الموسيقى؟ أتراكبكم "البدائيون" الذين تركتموهم حتى الآن، أو حتى زمن وجيز مضى. أندالكم الذين كرت عليهم الدهور الطويلة ومازالوا يعيشون كما كنتم، في أركان الأرض القصية، هم أيضاً شهود. الغناء والرقص عندهم ألزم من الطعام .. بل الفن والطعام متلازمان، كلاهما ضرورة .. فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان .. بهذا نؤمن ونصدق، فهو الحق.

الكاهن الثاني: الرسم والنحت والنقش. الرقص والغناء وتلك الطقوس المقدسة التي كنا نؤديها، من يدري، أكنت تهدف إلى إشباع جوع الجسد وحده؟

المؤلف: بل الحق أن الحلم وحده لا يغني من جوع .. وهل كانت تلك الطقوس المقدسة مجرد شعائر وجيل؟ نحن نعرف هذه الطقوس ونتلمس آثارها عند الأقوام الذين ظل تراثهم البدائي مستمراً موصولاً حتى أيامنا، ونحن نتحسس بقاياها في الآداب البدائية والفلكلور الحي. تأمل هذه الطقوس والشعائر يُفضي بنا إلى رؤية أصول الدراما فيها. إنها ليست مجرد تنسيق لحركات وأفعال وأقوال. ليست مجرد تسلسل مضطرب لإيماءات وكلمات وعبارات بل فيها الحوار .. والتمثيل يدور أساساً حول حوار، حول تبادل للتعبير من جانبين أو من أكثر، على أن هذه الطقوس فيها أكثر من الحوار، فيها ما نسميه بالتمثيل. يتقمص فيها البطل أو الأبطال شخصاً آخرى يمثلها،

وقد يكون تمثيل هذه الشخص منصِباً على حيوانات وحشية أو مستأنسة - ولكن الحيوانات عنكم أنتم البشريين ليست مجرد أشياء توجد وليست لوقت غريبة بل هي كانت تعيش، كانت تراقبكم على الطريق، لها إرادتها ولها كل مقومات الشخصية. وأنتم في ذلك لصدق حساً، بالتأكيد، منا. وقد يكون تمثيل الشخص منصِباً على قوى الطبيعة، ولكنها ليست عنكم مجرد ظواهر آلية مجردة من الحس والإرادة، بل هي عنكم لها ميزت الإنسان وخصائصه فلم تكن الحدود التي تفصل بين الإنسان وعالمه حدوداً قاطعة تفصل بين الإنسان وما في خارجه، وتفرق بين الذات والعالم الموضوعي، بل كان الإنسان يرى في الطبيعة أصداء الإنسان، وصلات قرابة، ويحس أن لها أيضاً ماله من إرادة وفكر واندفاع للهوى.

الكاهن الأول: نعم، كنت أنا للكاهن صاحب الكلمة. ولكن الكلمة لم تكن تصدر عني. بل تصدر عن الرب. وفي خلال الدهور الطويلة المتعاقبة كان الرب عندها هو الطوطم. أصل العشيرة ورأسها ورمزها وأبوها الأول، والطوطم هو أيضاً كل فرد في العشيرة. كنا وحدة واحدة مترابطة: ليس للفرد منا كيان منفصل عن الجماعة. الواحد منا هو الكل بالمعنى الحرفي. واسمه هو اسم الكل اسم الطوطم. كل منا رب وإنسان معاً، كل منا واحد وكثير معاً. كنت صاحب الكلمة المقدسة. لكنها كانت كلمتي ولم تكن. كنت الأصل والفرع معاً.

المؤلف: إذن فقد تقمص شخصية تتجاوزك وتتعدك. أليس هذا ما نطلق عليه، نحن، أصلاً من أصول الدراما؟ كنت أنت الكاهن. وأنت أيضاً للذنب أو للنمر أو للكنغر أو ما شئت من فصائل الحيوان، أو أنواع النباتات، شجرة بلوط سامقة وغابة مطاط أثينة ملتفة الأفتان، أو كنت أنت للقمر، أو للشمس بذاتها، رب الأرباب وأصل الوجود، أو لعلك

كنت أنت الوجد الريب الذي يقف بدموعه ويرمي بصواعقه. كنت تؤدي أسرار عبادة، ولكنت كنت تمثل .. وتمثلكم أيضاً كان مستكمل للجوانب، كان يدور حول صراع. صراع بين قوتين: الطوطم وأبناء العشيرة، الأب والذرية، الرب وزوجته، الوحش وفريسته، الصائد وطريدته. وفي هذا الصراع الظاهري رمز للصراع الدخلي بين قوتين في الروح الإنسانية، سواء كلنت هي روح الفرد أو روح الجماعة، فما أصعب تحديد الفرق بينهما. والصراع دائماً يدور في مساره المحدد، في فلك واحد وثيق للبنيان، ويدور أيضاً في باحة خاصة هي عادة أرض مقدسة، أرض حرم ليست مبتذلة، ولا هي من الأرض، بل هي تشارك في خصائص مكان ما يتجاوز حدود الأرض: باحة التمثيل تلك هي التي استعالت هيكلًا للمعبد وساحة للعبادة (هل يخطر لنا الآن أن خشبة المسرح هي بالفعل مكان قنسي؟) لم تكن طقوسكم وشعائركم مجرد عبادة فحسب، بل هي الدراما في أصولها الأولى الكاملة.

قصة الإنسان والكون، قصة للفعل والعمل والخلق - الحب والموت. النصر أو الخسارة ..

وكننت أنت الكاهن صاحب الكلمة شاعرنا الأول. أول صانع للدراما، صاحب الخلق التمثيلي الأول ولكنت كنت تعرف أن تعيد، بخدمك النقي، من عناصر أخرى: من الرقص والغناء والإيماء الصامت. هي عناصر تستكمل بها الدراما كل وجودها الفني - وهي عناصر مازالت كامنة مستكنة خفية حتى في الدراما الصراع: حركة الممثل ونقلاته على المسرح هي رقص مكتوم دفين، هي تنغيم للجسد وللأطراف ينبغي أن يندرج في سياق حركي موسيقي نبراتة هي بالذات أداة التعبير الأولى للممثلين: أجسامهم ذاتها. لكنكم عرفتم

الرقص الطليق الصريح وعرفتم كيف تجعلون منه الدراما، وكيف توحونه بها في مسارها الخاص، عرفتم ذلك إذ كانت بصيرتكم ما زالت بريئة غير معقدة، وكانت كل مناطق النفس وقواها وطاقاتها قريبة إلى بعضها بعضاً عنكم. المناطق العميقة المستترة لم تكن قد غابت بعد تحت طبقات من التعقل والمنطق المحسوب، والشحنات الفواردة الجياشة المتصلة بالحلم والسر لم تكن قد وضع لها اللجام أحيط بها بالكبت وربط الجماع. ونحن الآن نعود بعد دورات من الصعود، فنمس هذه الذخائر نصها التي كنتم تعرفون همسها، نجسها ونغوص وراءها ومعنا زاد من تراث العقل لم نتخل عنه، نعود إلى مصادرها الأولى نزيح عنها الصخور والتراب بأدوات جديدة من العلم والتجربة (ظهور تدريجي لفرع طبول القام تلم من جديد، وخفوت تدريجي لصوت الرواية) ها نحن نعود إليكم، نشارككم مشاهد الدراما الأولى، لعلنا نلتس فيها بصيرة مفقودة بهذا الفن الذي سيظل فيه أبداً شيء من السحر.

المؤلف:

هذه الاحتفالات إنما يقصد بها إلى تمثيل درامي لخصائص الطوطم الذي تنتمي إليه العشيرة. حركاته ومشيته وسرعته ومقدرته على القنص وضريته التي لا تخيب، هي انتقال، في المستوى السحري، لعملية تدريب طويلة يكتسب فيها أبناء العشيرة زاداً من القدرة على مواجهة ظروف حياتهم. إنما الصراع الدرامي هنا صورة مركزة لصراع الحياة كله، رمز عن كفاح عشيرة الصيادين الذين يحملون اسم الذئب في سعيهم للدائب الشاق لاقتناص فريستهم من الغزلان. وفي داخل الحلقة في ليلة العيد تنور قصة الصيد ويعرف أبناء العشيرة كيف يصطادون كما يصطاد أبوهم للذئب. في داخل حلقة واحدة تجري دراما متشابكة العناصر من التدريب العملي، من التزود

بقوة سحرية على الأشياء، من الإعداد النفسي العميق الذي يحسسه أبناء العشيرة بفطرة صائبة. إن الدراما الأولى تقوم على أنك إذا خلقت التمثيل لظروف الواقع ثم تمت لك السيطرة على هذه الظروف في داخل حلقة التمثيل فأنت تستطيع منذ تلك اللحظة أن تسيطر بالفعل على واقع الحياة .. من الغد أنتم حقاً وفعلأ ذئاب كاسرة لن تغلت من أنيابها فريسة. ليست للدراما - ولا يمكن أن تكون - تسلية وترفيهاً. إن فيها إشباعاً غريباً كاملاً للنزوعات جوهرية في نفس الإنسان. ومواء كانت هذه النزوعات نابعة من جوع إلى اللحم أو جوع إلى الحق، ومواء كانت قديمة قدم المجتمع البدائي أو حديثة حداثة عصر الذرة، فإنها في الأساس، واحدة مشتركة الجذور.

الكاهن الأول: في البدء كان الرأس (عواء نذب، طويل) أول شيء وسيد كل شيء. في البدء كان ذلك الذي يتقدس اسمه، ذلك الذي لا يحق للبشر أن يسموه، حتى أبنائه وعشيرته لا يجسرون على التلغظ باسمه. في كل مكان هو، أبونا الأول، وجدنا الأعلى، كان ومايزال. خطواته تسع الأرض وما عليها. وبين سيقانه الأربع مسافة عشرة فراسخ عشرة مرات عشرة .. (عواء النذب) كلمته تعلو فوق كل صوت، وصوته تصغي له كل الأشياء وتصيح سمعاً.

الكاهن الثاني: نعرفه نحن نعرفه. دماؤنا من دمه. أبانا الذي يظللنا اسمه المقدس.

الكاهن الأول: مخوف هو ومرهوب الجانب، ألسنانه حادة طويلة بيضاء لا تخطئ الهدف. مسنونة كأطراف رماحنا وقبضته لا يفلت منها شيء. مخالبه تنشب في للفريسة فلا فكك لها منه.

الكاهن الثاني: في البدء كان الأب للكل. ارتفع في الأفق منذ الماضي البعيد، قبل أن نمشي على وجه الأرض. كانت له البرية للوسعة. وكان الظلام

مختلطاً بالنور، في عتمة دائمة نصف منيرة ونصف مظلمة. الساعة الأولى المستمرة حيث كانت أرواح كل شيء تعيش فوق الأرض: أرواح الأحجار والأشجار والنجوم وكل ما يندب على ساقين وكل ما ينمو من التراب. قبل أن نتمكن للكهف المقدس، قبل أن نزل إلى الأرض المشمسة التي لا يعرف بابها إلا أصحاب الكلمة المقدسة. الأرض التي تسطح فيها للشمس لبدأ وتجري فيها لنهار المياه العذبة.

لكاهن الأول: قبل أن يظهر السيد عند حافة الأفق. قبل أن تشرق الشمس الدائمة في بطن الأرض قبل أن يعطي نفسه اسمه الذي لا يمكن أن ينطق به بشر.

(عواء الذئب .. إيقاع الرقصة مستمر .. يطو وينخفض)

لكاهن الأول: (بهتف) السيد جاء .. الأب للكي ظهر عند حافة العالم. أسنانه الليضاء الكبيرة تملأ وجه الأفق، شعره الطويل يغطي النجوم، عيناه تضئان الأرض بنار لا يقف أمامها شيء ..

لكاهن الثاني: وما هي الأم الأولى تزرع الأرض هاربة من وجهه. سيقانها أسرع من الرياح، أسرع من خطفة البرق وأسرع من صور الليل عندما تنام العينان وتتحرك الأشياء من قبضة النهار. الأم الأولى بقرنيها للرقيقين المتصاعدين كأغصان الشجر في الشتاء. الأم الأولى التي تحمل في جسمها الرقيق بذرة الخصوبة ودماء الوجود الأصلية.

لكاهن الأول: السيد يشق وجه الأرض وراء الأم للفرز، جلده المقدس يعطي سيقانه سرعة لا تراها العينان، السيد يشق الأرض في حلقة دائرية لا تنتهي، والأم الفرز قد وقعت في إسار الحلقة التي لا يخرج منها شيء.

الكاهن الثاني: في إيسار الدائرة المقدسة التي لا يقربها طفل ولا امرأة، ليس هناك إلا الأب الكلي والأم الأولى. كلنا الآن الأب الكلي، وكلنا الأم الأولى، والدائرة قد لحكم إغلاقها وتمت دورتها ولم يعد من الممكن أن يخرج منها أحد. الأحجار والأشجار ونجوم السماء كلها في دائرة للطلبة المقدسة. كل ما يدب على ساقين وكل ما ينمو من باطن الأرض في قبضة هذه الدائرة التي يدور حولها الأب الكلي والأم الأولى. نحن نحن الأب الكلي، نحن نحن الأم الأولى. وقد تم التصاق الدائرة التي تدور حولها رقصين وفترن الأب بالأم. ونحن أبناء سيد الأرض من فترانه بفريسته الأولى.

الكاهن الأول: نحن الذين نعرف لغته .. ونعرف كلمته.

الكاهن الثاني: الآن حانت اللحظة. الآن نجدد قلوبنا من دماء قلبه. الآن نشترك في سر قوته. لحظة العيد جاءت. القمر في منتصف مساره وقد حل العيد. الأب الكلي معنا الآن، الأب الكلي فينا.

الكاهن الأول: حلال حلال أن نأكل من قلبه وأن نشرب من دمه. لعنة الموت قد رفعت الآن. للتحريم الدائم قد زال في ليلة العيد. لن يموت، لن يموت من يختلط في جوفه لحم الأب الكلي بلحم ابنه في ليلة العيد، لن يموت لن يموت من يجري في داخله دم الأب الكلي مع الدماء التي تجري فيه كل يوم. هذه الليلة التي ننتظرها مرة كلما حل القمر في منتصف السماء هذه الليلة التي نتزود فيها بالكنز الحي.

الكاهن الثاني: في قلبنا شجاعة الأب الكلي وفي ألسناننا حدة تمزق كل شئ حي. في أراعا ضربة لا تخيب وفي سيقاننا خفة الريح. وفي عيوننا حكمة الأب وحصلفته. نحن الأب ونحن الابن. نحن سادة الأرض، نحن أبناء الأم الأولى.

الكاهن الأول: نحن البذرة ونحن الثمرة معاً. نحن اللذين نحمل الاسم الذي لا يُنطق به، ونحن اللذين نعرف كلمة الأب.

(عواء الذئب النهائي .. ينتهي إيقاع الرقصة مع آخر الموسيقى)

المؤلف: ها نحن قد شهدنا ليلة عيدكم. ورأينا كيف تروون مرة أخرى قصة الطوطم الذي تنتمون إليه، فلأنتم أبنأوه تتحدرون من صلبه، لكنكم الليلة قد أصبحت أنتم وهو شيئاً واحداً. في هذه الحلقة الدرامية الكاملة يتم التشخيص والتقص والتمثيل بينكم وبين بطلكم. ترتدون أفئعته وتكون لكم أنبله وتمسك على وجوهكم خصلات شعره، شيئاً فشيئاً تصبحون أنتم وهو، كلنا واحداً، وفي داخل الباحة المستديرة الحرم تدور دراما الخلق والإثجاب الأول - وال طول المقدس.

الكاهن الأول: نحن شيء واحد وكائن واحد. نحن نحمل اسمه. محظور علينا أن نمسه أو أن نقربه طوال فترة التحريم. حتى تأتي لحظة العيد المقدسة، حين نتشارك جميعاً ويتجنى الرب فينا.

المؤلف: الدراما هنا تشكيل خارجي لمقومات الدين، والتصوير الكوني، والسحر، والفائدة العملية، مشتركة جميعاً وإن اختلفت مصادرها. والتشكيل الخارجي لا يقتصر على الكلمة ولا على الحوار بل يمتد إلى الإيماء والمحاكاة، بل التقمص النفسي التام الذي ينعكس على المظاهر الجسمية نفسها فإذا الإنسان يشارك الذئب بالفعل في خصائصه، ويمتد أيضاً إلى التخرج العنيف للمشاعر الكامنة، بالصيحة والحركة الموزونة الموقعة، بالرقص الذي يهجر فيه للناس ذاتيتهم هجراً كاملاً، ويستسلمون فيه لموسيقى النبض والحياة الأولية نفسها، هذه الدراما البدائية تدور بين قطبي الشد والجذب، بين الإيجاب والسلب، حتى تنتهي إلى ذروة الحل والانتصار. فالإنسان

هنا لا يفكر في ديانتها، بل يرقصها، ويتمثلها، بكل كيانه، ويخرجها عمليات حركية عاطفية ذات نسق وإطار مرسوم دقيق الصياغة وجامع للمضمون في وقت معاً.

الكاهن الأول: إنما كنا نحرص على شيء واحد، استمرار الحياة.

المؤلف: الحياة، نعم، البقاء أحياء في الجسد ونماء الحياة في النفس، كلاهما وجهان لشيء واحد. فَمَا كِلَاهُمَا يَزْدَهْرَانِ فِي طَقُوسِكُم الدَرَامِيَّةِ المقدَّسة. وكانت هذه الطقوس تجري في باحاتكم المحرمة على غير المصطفين. بل كانت تجري أحياناً في حرم يقع داخل الكهوف، تحيط به النقوش وتلتف حوله شرفة يشاهد منها الناس ما يجري من طقوس على الأرجح. ولعل أول مسرح أتيح لنا أن نعرفه هو ما اكتشف في كهف يسمى بكهف "الأخوة الثلاثة" بالقرب من سان جيرون في جبال البيرينييه الفرنسية، حيث وجد تمثال صغير يطلق عليه اسم "العراف" في طاقة صغيرة وسط مجموعة من النقوش. والأرجح أن هذا التمثال يرمز إلى رجل يرتدي مسوح الحيوانات بحيث تورى رأسه تحت قناع له ذقن طويل وقرون ضخمة، وربط بموخرة للجلد ذنب حصان يغطي بقية الجسم. إن ما يسترعى الانتباه هنا هو تلك الشرفة التي تقع أمام الملاحظة، وأغلب الظن أن المشاهدين كانوا يجتمعون هنا لمشاهدة أول دراما تقع على المسرح الذي كانت تنور فيه.

الأمثلة التي تقترب من هذه الطقوس لا حصر لها، تفيض بها دراسات الإنسان البدائي وما قبل التاريخ. فإذا جاز لنا أن نعيد بناء أحد هذه الطقوس، مع التزامنا الدقيق بكل ما جاء نتيجة للاستقراء العلمي، فلا نتدخل إلا بقدر من التسميق والتجميع وتجسيد الهيكل

العلمي الجاف باليسير من اللحم والدم إن صحَّ التعبير كان لنا أن نشارك في الطقوس التمثيلية التي تتصل بحدث من أهم أحداث حياة الإنسان بلا شك، بدلية رحلته أو على الأصح بدلية مرحلة جديدة من رحلته، وهو حدث الولادة.

(يقام احتفال - ضجيج الاجتماعات والفرح في الخلفية بسمير ارتفاعاً وانخفاضاً).

الكاهن الأول: الروح التي لا تموت أبداً، روح الأشياء تدور دورتها المستمرة في الأشياء الجامدة والأشياء التي تنمو وتزدهر والأشياء التي تجري وتنب وتتحرك. روح الأسلاف التي لا تنفد، ذخيرة لا تنقص أبداً ولا يتحيف منها شيء ..

الكاهن الثاني: الروح الدائمة روح نحوم في البقعة المقدسة حيث لا تنمو الأشجار ولا تخطو إلا للقدمان العارفتان. الروح المستمرة تبحث عن الأم المنتظرة حتى تعود إلينا، في خلق جديد. قد حان للميعاد. الأم تنتظر الروح الدائمة، روح الأسلاف في البقعة المقدسة، حتى تحصل في الأحشاء الحية، وتتخلق من جديد.

الكاهن الأول: هي كالألم الأولى البكر، قطرات المطر في البقعة الحزّمة قد فتحت الطريق للروح الأولية لأنّ حل في الجسد الحي البكر، قطرات المطر تغوص في التربة الحية فلتهتز الحياة.

الكاهن الثاني: أيها الأب أنت فتحت الأبواب ومهنت الأرض حتى تتلقى الخصوبة الآتية من عالم الآخرين. سوف يعود إلينا من الفتنة. الراحل القديم سوف يصل عن قريب في الوليد الجديد، فلنستعد لاستقبال ضيفنا الآتي من عالم الآخرين. سوف تعود إلينا للحكمة وثبات القلب وقوة المساعد. سوف تكثر العشيرة وتأكيد، والدورة الدائمة لا تنقطع، لن تنقطع، الدورة الدائمة لن تقف، روح الأسلاف والروح الكامنة في

كل الأشياء، حية لا تموت. تذهب ولكنها تعود. سوف يأتينا للضيف
الذي ارتحل، سوف يعود إلينا للمفترق الذي لم تغض عنه عنا.

الكاهن الأول: وسوف ترعاه أيها الأب وتحرسه وتعره حتى يشتد ساعده، ويتعلم
الحكمة ويعرف الأسرار. ذخيرة الأسلاف أمانة بين يديك حتى يدخل
الحرم المقدس ويعود إلى قومه وعشيرته. ها هي اللحظة اقتربت
والميعاد جاء.

الكاهن الثاني: إليها بصورة الضيف المنتظر، إليها بالتمثال الراقد في الظلام،
فسوف يرى الآن النور.

الأم: (تتلقى تمثالاً من الخشب يؤتي به إليها من حرزه الخفي في مخ الكاهن) أي
بني .. طفلي .. طفلي الحبيب سوف تأتي إلى الآن الروح القيمة
الدائمة .. من أحشائي سوف يتجدد السر العظيم. أيها الروح الكامن
في كل الأشياء .. كن رفيقاً بي، انظر إلى أهلك وعشيرتك كلهم
بمجدونك ويعرفونك .. قد قربنا إليك بالذبايح .. وأحرقنا لك الوقود
.. دخان المحرقة قد طاب ريحه في أنفك .. أغنيتنا لك وترانيمنا
عذبة الوقع في أذنك تنزل على قلبك كالماء العذب، لينة طرية
كأحشاء الغزال الصغير التي نضجت على النار (خطواتها إلى بعد)

الأب: أيها الروح الكامن في كل الأشياء .. كن رفيقاً بي .. هاأنذا أشارك
الأم في تلقيك من جديد قد ربطت الحجر المقدس على بطني .. في
أحشائي أنا أيضاً ثمرتك المتضخمة. هي قد ذهبت تستقبلك في وحدة
الحرم البعيد، ولكني معها، معها أنا عندما ينشق اللحم عن البذرة
الجديدة، تنقل بي البذرة التي تتأهب لرؤية النور، سقاي ضعيفتان
تحت حمل الذخيرة الغنية التي أحملها أنا أيضاً في داخل أحشائي ..

الكاهن الأول: أيها الروح للكلن في كل الأشياء .. كن رقيقاً بي .. قد صببنا الماء الذي يحمل سر الحياة على صورة الوليد وعلى حَجَر البذرة الثمين.

الكاهن الثاني: أيها الروح للكلن إليك هذا الطير الولود .. الطير الذي تخرج من عشه فراخ تملأ صفحة السماء .. الطير الذي يحنو على أفراسه الكثيرين .. استخدم هذا الطير أيها الروح للقديم استخدمه، انه لك، أسقط طفلاً .. أتضرع إليك .. أنزل طفلاً أتوسل إليك، خفف ثقل الحجر المتضخم في أحشاء الرجل .. نفث روحك في الصورة المطهرة بين أحضان المرأة .. أسقط طفلاً على ججري، بين يدي .. أينها المرأة .. هل جاء للطفل؟ هل أتى الوليد؟

المرأة: (من بعيد) جاء للطفل أيها الأب القادر الحكيم .. جاء الوليد.

الكاهن الأول: تعال أيها الرجل .. قم عن رقبتك .. ارفع الحجر من على بطنك .. قد سقطت الثمرة وانثقت الأرض عن نبت جديد .. قد جاءت الروح السلفية الدائمة بيننا من جديد .. على رأسك هذا القربان، هذا الطير الولود .. إلى بالمنكين الصوان التي لا تتكسر ولا يتلم حدها.

الكاهن الثاني: (ينبح الطير على رأس الأب) لدم الموهوب للروح الكلية قد صبغ شعرك وكثفك. أنت الآن بحق أب الوليد وحارسه ..

الكاهن الأول: ها قد جاءت الأم ومعها الوليد، أشيحوا بأبصاركم .. أغمضوا عيونكم، استديروا إلى الوراء .. اعتقدوا أنزعكم على الصدور. أينها الأم هل تعرفين ماذا عليك الآن، حتى تحتفظي بالمعطية التي جاءتك، حتى تحتاطي على الروح التي اختارتك مقراً، وخرجت إلينا من أحشائك؟

الأم: نعم، أيها الأب القادر الحكيم .. سوف ألوذ بالبقعة المعزولة عن الجميع وحدي سوف أرى الهبة التي جاعتي من عالم الآخرين ..

الكاهن الأول: ومن يزورك في معتزلك المحوط بالمر؟

الأم: نساء العشيرة وحدهن. لن يدخل على طفل ولا رجل ..

الكاهن الأول: وقرص الشمس المحترق، الذكر الذي يقتحم كل مخدع؟

الأم: لن أراه، لن أراه، لن أراه حتى يطلع ويختفي سبع مرات.

الكاهن الأول: وما الذي سوف يدخل جوفك؟ وعما تمتعين؟

الأم: لن أكل إلا خيرات الأرض من نبت وثمر .. لكنني لن أقترب اللحم .. ولن يدخل جوفي الملح الذي يجفف الأشياء.

الكاهن الأول: اذهبي يا بنيتي .. اذهبي إلى معتزلك المحوط بالأمرار.

الكاهن الثاني: أيها الأب تعال .. ما زال الدم الموهوب للروح الكلية على شعرك وكتفيك ..

الأب: لن أقرب الماء .. لن اغتسل .. سوف أحفظه على جلدي وشعري حتى ينقضي الأجل المضروب. لن أمس سلاحاً، لن أضع يدي على حد مرهف قاطع .. لن يدخل جوفي إلا اللبنة المتخمرة الذي لم يوضع على نار ..

الكاهن الأول: قد طلع قرص الشمس ثم أرى إلى مقره الليلي سبع مرات .. وما زال معنا الروح الكلي الذي اختار من عشيرتنا مقراً له في دورة حياته الجديدة ..

الكاهن الثاني: قد عاد الحجر إلى مقره وأوت صورة الوليد إلى حزرها المعتم. الآن نصب الماء للظهور على العائلة الجديدة حتى تتطهر وتغتسل

وتعود إلى حظيرة العشيبة، والآن نقص الشعر حتى تنقطع الصلة بين الوليد وبين عالم الآخرين، وحتى يدخل إلى قومنا نمسحه بالزيت ونحتفل جميعاً، بأكل اللحم المطهي على النار

(إيقاع الاحتفال والفرح)

الأم: قرص للشمس الجديد يطلع من الأفق، وتخترق أشعته أوراق الأشجار. إليك يا روح الشمس أقدم الطفل للوليد، باركه، دفي عظامه الهشة، قوْ مساعدته وساقه أكنْ هيكله بالعضل المتين .. أعطه اسماً .. أعطه اسماً ..

الكاهن الأول: سوف يكون له اسمه. قد أصبح منا، يحمل اسمنا واسم أبينا الأول، ويحمل اسمه للحميم ..

الأب: لا .. لا، هذا الاسم لن يعرفه أحد .. قد كشف لي عنه الأب الأول في عمة اللحم وسوف يبقى حميماً لا يعرفه إلاي، وعندما يكبر ويدخل حلقة التلقين مع الرجال، عندئذ فقط سوف يعرف اسمه .. سيبقى اسمه في رعايتي وحمائتي. لن يفيد منه عدو ولن ينكشف للأعداء حتى لا يحقق به ضرر، حتى لا يتخذ سلاحاً ضد الابن الوليد، ولا ضد الصبي اليلفع، حتى يصبح رجلاً قارراً، بالمعرفة والشجاعة وأسرار آبائنا، أن يحمل الاسم ويدافع عنه حتى لا يبتريه عنه أحد قبل الميعاد المضروب ..

الكاهن الثاني: افرحوا وتهللوا، قد حلت فينا البركة وازدنا عدداً وعدة .. افرحوا وتهللوا قد أصبح للعشيبة مساعد جديد، اكتسبت ساقاً أخرى، قد ازدادت العشيبة بقلب شجاع وعينين حدينتين. قد تحققت مشيئة آبائنا الأولين.

في هذا المشهد التمثيلي إنن قد أعاد البدائيون تشخيص دراما الولادة، في إطار أساطيرهم وطقوسهم، احتفالاً بانقضاء الفترة الحرجة التي ينضم بعدها الوليد إلى العشيرة فيخلص من آثار الرهبة والسر الذي جاء بهما من العالم الآخر، باعتباره تقمصاً لروح الأسلاف وروح الأثنياء معاً. وإذا كنا قد استمعنا إلى المشهد في صياغة متصورة جديدة، فإنما اعتمدنا فيه على الطقوس الدرامية والعمليات السحرية والأساطير عند أقول مثل قبائل أرونكا في أستراليا، وأهل ماليزيا، وغيانا البريطانية، وأقوال هوبي وباتك في سومطرة، وسكان أرخبيل بابار، وعشائر دياك في بورنيو كما استقرأها جيمس جورج فريزر في كتابه "السحر والديانة" وهو جزء من عمله العظيم "الفنن الذهبي"، وكما جمعها هارتلاند وسينسر وجيلين، ومالينوفسكي، وأوردها أ. جيمس في كتابه "الديانة المقارنة" تحت فصل "التنظيم الطقوسي"، وعلى هذه المراجع اعتمدنا من بين ما اعتمدنا عليه كما رجعنا إلى فصول عقدها جورج تومسون عن الدراما البدائية في كتابه "أسخيلوس وأثينا".

إن الطقوس البدائية كما رأينا وكما يجمع هؤلاء الثقاق تخطط اختلاطاً حميمياً بالدراما البدائية. ولم يبق شك يعتد به في أن الدراما قد نشأت قطعاً في حصن الديانات البدائية، بطقوسها وأساطيرها وسحرها، وإنما القضية التي نستخلصها هي أن هذه الطقوس هي في الواقع مشاهد درامية كاملة، يقوم فيها الأبطال بتشخيص الطواطم أو الأسلاف والأرواح وتكدر فيها قصة الأسطورة التي تؤمن بها العشيرة إيماناً كاملاً، إيماناً يرى في الأسطورة حقيقة أولية لا تقبل الشك، حقيقة حية تؤثر تأثيراً فعالاً في كل أحداث الحياة، وتقوم الطقوس هنا بدورها الذي لا غنى عنه في الإبقاء على الحياة نفسها، وتظل مرتبطة بالدين أوثق ارتباط.

يقول أ. جيمس: "وإذا كان الهدف من الدراما المقنسة، إذا صح لنا القول، هو إعادة إنفاذ أحداث أسطورة تفسيرية، يتم إجراؤها وفقاً لتقليد متبع يقره المجتمع، يقصد بها إلى غايات تعود بالجدوى والفتنة، وتوجه إلى كائن إلهي يعتمد عليه العباد في حياتهم وبقائهم، فإنها بذلك تنتمي إلى الديانة. ولذلك فإن للعناصر

المختلفة فيها، إذا فصلت عن سياقها من الطقوس، فقد تكون أقرب إلى السحر في أسلوب أعمالها، ولكنها في مجموعها، تشكل فعلاً دينياً، مثال ذلك أن وضع الدم ووضع أجزاء بعينها من الضحية، في أحد للطقوس المعقدة التي بقصد بها إلى التضحية وتقديم القران، وارتداء للقائم بالطقوس جلد الحيوان والعناصر للمماثلة في الاحتفال، كلها توتي أثرها بفضل الأعمال التي تنفذ، أو عن طريق قوة كامنة فيها، على أنه لا يمكن إنكار أن لها قداسة مستقلة عن القوى العلوية على الإنسان باعتبارها أجزاء متكاملة من الطقوس والمراسيم في مجموعها ...

سوف يتاح لنا أن نلم بطرف من المحاورة للمعاصرة فيما يتعلق بما يسمى المسرح السحري أو المسرح للديني بين أنصار هذا التصور الذين يربطون بين الدراما، بذاتها، وبين للدين. ولعل أبرزهم كويو وجوييه وأرتو، من ناحية، وبين الذين يرون في التمثيل فناً له مقوماته الخاصة التي لا تمت بتلك الصلة الحميمة إلى أصوله الأولى في الدين والسحر، وأبرز أصحاب هذا الرأي هو بالطبع بريشت وإريك بنتلي، على مستويين متباينين عندهما من التصور لوظيفة المسرح.

أما الآن فيهما أن نفرق أولاً بين الدراما، وبين العمل السحري، على ما في هذا التفريق من تشابك وتعدد. إن التأمل للسير لهذين العاملين ينتهي بنا إلى تشارك غريب في معظم خصائصهما، ففي كليهما الحوار بين طرفين أو أكثر، وإن كان الحوار في السحر رقيّ جامدة مرسومة لا تجوز الحيدة عنها قيد أنملة، وفي كليهما تشخيص لقوة أو لشخص آخر يؤديه القائم بالعمل، وفي كليهما صراع، وكلاهما يدور في ساحة مخصصة له. أما الفرق الجوهرية فهو بالضبط محور الاختلاف بين النقاد المعاصرين وهو الفرق في السحر بين التشارك للكلّي للقائم بين الساحر وما يشخصه، فالساحر أو المشترك في الطقوس والمراسيم الدينية كلاهما يعتقد ويؤمن أنه هو نفسه للشخص الآخر أو للقوة الأخرى، أما التمثيل كما نعرفه اليوم فمزال هناك فيه الحاجز بين "الفن" والواقع، بين الخيال والحقبة بين "الإيهام" والفعل الأصيل .. والفرق الآخر هو أيضاً موضع المناقشة والتجربة

الحديثة. ففي الطقوس القديمة ليس هناك ممثل ونظارة، بل الجميع وحدة متكاملة متشاركة في الحدث الفني والجماعة كلها قد انصهرت دون تحفظ، تحيا حتى أعماقها هذا الانفعال المعبر عنه بالحركة والكلمة ولكن الدراما الحديثة شئ آخر، وهناك دائماً فاصل بين الشاهد والقائم بالعمل، بل يذهب المسرح الملحمي عند بريشت إلى توكيد هذا الفاصل وإيرازه.

إن هذا الإيمان المطلق الذي كان يملأ "الممثل" القديم، أى الكاهن أو الساحر أو الرجل البدائي الذي يقوم بدوره في أداء الطقوس الدينية أو المراسيم السحرية، وهما نوعان قريبان إلى أحدهما الآخر، هذا الإيمان شارك في تقدم هذا المجتمع نحو المعرفة والسيطرة على ظروفه الخارجية، هذا إلى جانب وظيفته الدينية والروحية العميقة. فهنا استمعنا إلى العلامة فريزر يتكلم عن الساحر البدائي ودوره، حينما لا ننسى أن هذا الساحر .. هو والكاهن البدائي .. كان كلاهما هو "الممثل الأول" في أول صور الدراما القديمة ..

يقول فريزر: "وحيثما تجري هذا الاحتفالات (السحرية) للصالح العام فمن الواضح أن الساحر لا يقتصر على أن يكون مجرد شخص يقوم بالعمل لحسابه الخاص بل يصبح إلى حد ما موظفاً في خدمة المجتمع. وتطور هذه الطبقة من الموظفين له أهمية كبيرة للتطور السياسي والديني في المجتمع. إذ أنه عندما يفترض أن رفاة القبيلة تعتمد على أداء هذه الطقوس السحرية فإن الساحر يرتفع إلى مكانة يتمتع فيها بالتأثير البالغ والصيت البعيد.

"وما من شك في أن هؤلاء السحرة البدائيين كانوا أقوى الناس حافزاً في تتبع الصدق والجري وراء الحقيقة. إن خطأ واحداً قد يؤدي بحياتهم ولا شك إن ذلك دفعهم إلى الخداع لاختفاء جهلهم ولكنه مدهم كذلك بأقوى حافز على استبدال المعرفة الحقيقية بالمعرفة للزائفة .. فنامت تتظاهر بمعرفة شئ ما فإين خير وسيلة هي أن تعرفه بالفعل .. إن نشأة هذه الطبقة من الرجال في مجموعها قد

أدى إلى خير لا يمكن تقديره تمام التقدير، عاد على الإنسانية كلها. فقد كانوا السلف المباشر لآعلاماتنا الطبيعيين وجراحينا فحسب. بل لمكتشفينا ومحققينا في كل فرع من فروع العلم الطبيعي ..

"لقد كانت مهنة السحر إحدى الطرق التي مر بها أكبر الناس حظاً من مقدر، إلى القوة والسلطان الأسمى، وساهمت في تحرير الإنسانية من ربة التقاليد ورفعتها إلى حياة أوسع أفقاً وأوفر حرية .. فإذا تذكرنا إن للسحر قد مهد الطريق للعلم اضطررنا للتسليم بأنه إذا كان هنا للفن الأسود قد جلب على الناس شروراً كبيرة فإنه كان كذلك مصدراً لخير كثير، وإنه إذا كان وليد الخطأ فقد كان مع ذلك لب الحرية والصدق."

ولما كانت آراء النقاد والباحثين، فقد دارت حياة أسلافنا البدائيين دورتها الدائمة، وبعد الحدث الأول العظيم حيث ينتقل الروح الكلي من العالم الآخر للمتماسي إلى عالمنا ويولد الطفل فتستقبله طقوس الانتقال في أولى مظاهرها، يأتي الحدث الأعظم في حياة البدائي حيث ينضم فعلاً إلى العشيرة ويتلقى أسرارها، وتصبح هذا الحدث طقوس اللقاة أو التعميد ولها أكبر الخطر في حياته وحياة العشيرة معاً.

يقول الباحث أ. أ. جيمس: "وحتى تنقطع الصلة بالماضي تمام الانقطاع، تمثل في العادة دراما بالإيماء والمحكاة للموت والعودة إلى الميلاد."

للكاهن الأول: جاءت اللحظة التي سوف تعرف فيها الأسرار الكبرى، وتتضوي في طي لرجال، قد انبثق زغب الذكورة الأسود في المواطن الخفية من جسمك، وتقلب الدم للفرار في أعماقك .. وعليك الآن أن تجتاز المحنة، ولن تقف أمام الاختبار.

الكاهن الثاني: وعليك الآن يا بني أن تخطو خطوتك وأن تنتصب قائمك إلى جانب
سلاطك سوف تظهر فيك حقاً روح الأسلاف. فهل أنت على استعداد؟

الصبي: على استعداد أنا للحياة الجديدة، على استعداد للموت إذا اقتضتني
الحياة أن أموت. قلبي ثابتة حتى أخطو خطوتي. وقامتي منتصبة لا
تهتز أمام العاصفة.

الكاهن الأول: أنت الآن سوف تموت .. سوف يلتهمك الوحش .. سوف نقص على
ملك قصة موتك .. وسوف ترى للنسوة رماح موتك مغموسة في
دمك ..

الصبي: سوف أموت إذن. سوف أموت .. إني على استعداد، في خلال فترة
الاختبار، أشرق الشمس وتوارت ثلاثين مرة، ولكن عيني لم تقع
على امرأة، لا أمي ولا أختي ولا أقرب للقريبات إلي.

الكاهن الثاني: إن تموت إذن ستقام نوماً سحرياً، ستقام صبياً، وستتقظ رجلاً.

الكاهن الأول: وتتسم أمك وأخواتك بسمه الحداد عليك .. ميت أنت في نظر العالم.
هذا هو السر - وسيصبغن وجوههم بالطمي الأبيض .. كما لو كنت
قد وُوريَت للتراب.

الصبي: إنهن يعرفن موتى وولائتي، قد مررت من تحت قميص أمي،
وخرجت من تحته، كما خرجت من رحمها في بدء الحياة .. عند
مشرق الشمس خرجت من ظلمة الرحم الجديد ..

الكاهن الثاني: قف أمام الشمس، لا تدع أشعتها تجعل عينيك تطرفان. فماذا ترى؟

الصبي: أرى قبراً عميقاً فاغراً فاه.

الكاهن الثاني: وماذا على رأس القبر؟

الصبي: أرى وجه الإله.

الكاهن الثاني: دقق النظر، الويل لك إن أغضضت عينيك أو انطبق جفناك ولو لحظة واحدة. عينك مفتوحتان الآن على السر الكبير .. ماذا ترى؟

الصبي: آه .. أرى الميت تغطيه أوراق للشجر، والحشائش، والعصى، ونباتات الأرض وتتمو من جسده شجيرة بأسفة ...

الكاهن الثاني: وماذا تسمع من بعيد؟

الصبي: عويل النسوة وأناشيد الموت ونواح الحداد.

الكاهن الأول: إذن فانظر، ولا تتكلم .. لا تفتح فمك ..

الكاهن الثاني: باسم روح الإله القديم .. أيها الميت قم (صرخ) أيها الميت .. قم ..

الكاهن الأول: قد قام من الأموات .. قام حقاً قلم حقاً .. للميت قام .. وامتد غطاء الخضرة على الأرض، تتأثرت الأوراق لليلعة في كل مكان .. والسيقان التي انبعثت فيها للحياة ترقص على الأشجار.

الكاهن الثاني: ماذا ترى أيها الصبي في فم الميت المبعوث ..

الصبي: (بصمت..)

الكاهن الأول: قد اجتزت الامتحان الأول .. قد خطوات الخطوة الأولى .. قد طالت قلمتك بين الرجال إن في فمه الحجر المقدس الذي تلقاه من الإله .. الحجر الذي يختم الشفتين بخاتم لا ينفك ..

الكاهن الثاني: أدخل الآن إلى قفس الأندلس الممسور بالأحجار الصلبة حيث العتمة وصغير الريح ...

الصبي: إنني خاشع أمام قدس الأقداس لكن العمة لا تخيف قلبي .. وصفير
لرياح لا يهز ركبتي.

لكاهن الأول: ارقد على الأرض أيها للقادم إلينا من عالم الطفولة .. ارقد واغمض
عينيك .. وانف من عقلك كل فكرة عن العالم الذي لم تعد تنتمي إليه
.. سوف يلتيك الإله الأعظم، يحمل إليك موتك (صوت سلاح قاطع أو
سهم منطلق) ها قد ضربك الإله بضربته (صرخة من الصبي) الدم ينبثق
من كل مكان .. هل ترى دم قوتك؟ أحشاؤك قد غادرت جوفك
وانتشرت في كل مكان؟ هل ترى أحشاؤك الدامية بعينيك (أعين الصبي)
انهبوا بالخير في كل مكان .. إنه قد مات، حملوا دمه إلى أمه
وأخواته .. حملوا أحشاءه التي تقطر الدم إلى النور ولرموا بها في
وسط للنساء.

لكاهن الثاني: الآن قد انجابت المحنة للثانية .. ثبت قلبك أمام ضربة الإله ..
الآن قم .. ارفع يديك فوق قدس الأقداس .. أنت الآن أعظم من قدس
الأقداس .. صدرك لم يرتجف .. (هساً) كان الدم دم نبيحة
والأحشاء أحشاءها .. لكنك لم ترتعد .. قد مت وبعثت للحياة ..

لكاهن الأول: قم أيها المولود مرتين .. ميلادك الأول كان من رحم أمك، أما الآن
فقد ولدت من جديد.

لكاهن الثاني: الآن وقد أصبحت رجلاً بين الرجال .. فماذا فعلت كي تستحق
النعمة؟

الصبي: تمنع مرات أشرقت الشمس وتولدت ولم أضع في فمي لحم حيوان ..
قد مررت بالملذات ولم أقرّبها، قد قطعت مسيرة الجفاف ولم ترتسوا
لحشائي بالسرور .. قضيت الليل بطوله ساهراً، صامتاً والموسيقى
تعزف أنغامها حولي .. والأغاني تتردد بها الأقواء ...

لكاهن الأول: ليس هذا وحده يجعلك جديراً بالنعمة.

الصبي: قد تحملت الضربات المحرقة من أغصان الشجر، دون أن تتفرج شفتاي. قد لقي بي في الهواء وطوح بي إلى الأرض، لكنني قمت ثانية منتصب العود..

لكاهن الثاني: أيها الرجل بين الرجال، ليس هذا بالكفيلة .. ليس هذا إلا عبث أطفال ..

الصبي: وأخيراً قد دخلت المعركة .. بالعصى والسلاح مسدت الضربات وتلقيتها .. قد ثبتت ساقاي على الأرض ولم ألق .. قد رن صدري بأصداة الضربات لكنه لم ينبس بكلمة .. قد أطبقت على الأشجار في ظلمة الألم، لكن عيني لم تغمض .. ورأسي لم ينحن .. قد خرجت من المعركة .. أنني ألق أمامكم منتصراً .. مثخناً بالجراح ولكنني قد غلبت الألم ولم يمس جسمي التراب في أكثف صحابات النزال .. إنني ألق أمامكم منتصراً.

لكاهن الثاني: أيتها القوى الشريرة ابتعدي .. أيتها الأرواح التي نقصدنا بالمكر للسئ اذهبي .. ها نحن نلقي بذور الأرض في الأركان الأربعة .. حتى نسد أمامك الطرق ..

لكاهن الأول: قد انتصرت على صاحب السهم، قد قهرت الأرواح الخبيثة .. قد غلبت العدو. ولكن عليك الآن أن تجتاز محنة تصاحبك طول حياتك على وجه هذه الأرض. وكما رأيت الحجر المقدس يختم شفتي المبعوث من الموت، عليك أن تختم على فمك بخاتم الصمت والسكوت عن كل ما رأيت وسمعت في هذا الحرم المقدس .. وإلا غلبك العدو، وقصم ظهرك الغريب.

الصبي: سأعلق على فمي بخاتم الصمت إلى أن انتقل عن وجه الأرض ..

لكاهن الثاني: ومهما كان الإغراء قوياً، ومهما توصلت إليك النسوة بمعسول الكلام، ومهما تقرب إليك للصبيان بالدلال والرجاء .. عليك أن تلتزم الصمت الدائم عن كل ما رأيت وسمعت في قدس الأقداس ..

الصبي: لن أبوح بالأسرار .. لن أبوح بالأسرار ..

لكاهن الثاني: ذراع الإله التي لا تخيب سوف تلحقك بضربة الموت للحق، إن أنت فتحت فمك بالسر لطفل أو امرأة أو غريب أو غير مختون .. إن أنت فتحت شفئك أمام من لم يدخل الحرم المقدس ..

لكاهن الأول: ها أنذا اختتم على شفئك بالحجر المقدس .. لئلا الحجر أن ينمحي عن فمك .. وموتاً تموت لو خافته كلماتك ..

الصبي: لن أخون .. لن تتطرق شفاتي بالسر.

لكاهن الثاني: الآن فافتح قلبك للتعاليم المقدمة .. احفظ الوصية وقف بجانب كلمة الإله .. عليك أن تصون عادات قومك وأن تقيم شعائرها .. وبلفاس صدرك تقوى تقاليد قومك .. لن تسرق، لن تكتب، لن تسرق امرأة .. وسوف تأكل كما يأكل الأسلاف.

الصبي: سوف أرتبط بعرى تقاليد قومي .. سوف أصنع ولجبي في كل لحظة وفي كل بقعة من الأرض.

لكاهن الأول: افتحوا الأبواب .. دعوا الشمس تنخل .. اعزفوا الموسيقى .. (الموسيقى) ولنرقص الآن ولننشد الأناشيد .. ولنتناول من القربان المقدم لأرواح الأسلاف .. اذهب أيها الرجل فاغتمل بالماء لظهور .. وتعال أمسك بالزيت .. وتزوجك بالشريط الأبيض، وأربط حقوك بالنطاق .. أنت الآن ابن العشيرة ورجلها ..

الكاهن الثاني: تعال نلق سلاحك الطويل الذي لن تخيب ضربته.

الكاهن الأول: لذهب فأملك بنات العشييرة بالانتظار .. لرو أحشائك بالمرور ..

الكاهن الثاني: هيا ندور حول النار .. هيا نكمل حلقة الانتصار .. وللبسوا الأقنعة المقدسة، أصبغوا الوجوه بالأحمر اللقاني .. الليلة نفرح ونبتهج .. الليلة قد كسبت للعشييرة، حقاً، رجلاً بين الرجال.

يرى البروفيسور جيمس في كتابه "الديانة للمقارنة"، أنه "من الواضح في كل هذه الحالات أن اللقانة هي موت وعودة إلى الميلاد، ويتأتى ذلك إما عن طريق فعل الموت عن طريق إنفاذ مراسيمه وطقوسه، أو العودة إلى الميلاد على مستوى جديد في المجتمع عن طريق إجراء طقوس هذه العودة. وعملية البعث هي في العادة عملية تنتمي إلى الشعائر القربانية، إذ تتطوي على نقل خصائص القداسة إلى اللقنين أو المعتمد الحديث العهد باللقانة من خلال وجبة احتفال جليلة، أو لباسه المسوح الجديدة للخاصة أو شعاراتها أو غيرها من الأشياء الجليلة للمكانة."

"وعن طريق رمزية الموت والعودة للميلاد ينضوي اللقنين إلى الزمالة للصوفية التي تربط بين الراشدين في القبيلة وبين آلهتها أو أرواح أسلافها."

ومن الواضح أيضاً أن طقوس اللقانة ومراسيمها معقدة تشتمل على عناصر دينية وسحرية وتعليمية ودرامية معاً، ففيها للدعاء والابتهال واستصراخ الآلهة أو أرواح الأسلاف وفيها الوعظ والتعليم الأخلاقي، وفيها الحضر على الاستمسك بالعهود والمواثيق، وفيها الرمز إلى الأسطورة الماثلة أبداً في نفس الإنسان: أسطورة الموت والبعث - وهي الأسطورة الموسمية المتصلة أوثق اتصال بدورة الحياة النباتية من جفاف ومحل ثم اهتزاز بالحياة ولخضار بنقطة الأثر هار الجديدة وبدورة الإخصاب الحيواني كذلك من ولادة ونمو وموت ثم انبثاق للحياة الوليدة الغضة.

إن ما يسترعي الانتباه في هذا للنطق هو قوة المشاهد الدرامية وفعاليتها وإمعانها في التصوير الدقيق المؤثر لأحداث الموت والبحث بكل تهويلها ثم للرقص البانتومي (الإيمائي) الذي تتنوع مظاهره فتصل في بعض الحالات إلى أن تقوم أم "الصبي" اللقين .. قبيل بدء مراسيم اللقنة، بتمثيل دقيق بالبانتوميم، لعملية الولادة، رمزاً عن الميلاد الجديد للصبي الذي يدخل حياة الرجولة .. هذا إلى أن ما يسميه جيمس "المسوح الجديدة للخاصة أو شعاراتها أو غيرها من الأشياء الجليلة المكافئة" التي يتقلدها الصبي بعد أن يجتاز شعائر اللقنة إنما ترمز في رأي هوكارت إلى أن أصل مراسيم اللقنة يعود إلى طقوس تقليد الملك شعارات ملكه وسلطته.

ولكن ما يهمنا بوجه لخص في هذا المجال هو الدور الهام الذي يلعبه القناع في كل الطقوس الدرامية البدائية. إن استخدام القناع، ووجود الحيوانات، وشعرها، واستخدام المسوح المصنوعة من القش والنباتات، إلى غير ذلك، في هذا كله إشارة جلية إلى هذا التشخيص التام للكمال الذي يقع بين القناع بهذه الشعائر وبين لقوة أو الروح أو الحيوان أو النبات الذي يمثل ويمرر إليه وقد بلغت هذه الأقنعة لوجاً من الجمال المتحرر للنفاز ومن الإيحاء القوي الذي يسر للمشاهد في قبضته أسراً يصعب الفكك منه، حتى الآن ..

فهل نرى في هذه الأقنعة البدائية الأصل الأول لأقنعة التراجيديا والكوميديا في المسرح الإغريقي؟ وهل نرى فيها وفي صبغ الوجوه بالألوان والرسوم عند البدائيين، الأصل الأول لما نشاهده من ذلك في المسرح الصيني والياباني، بل لما يضحك له حتى الآن كل طفل في كل سيرة في جميع أنحاء العالم؟ ذلك سؤال مازال مفتوحاً للتأمل والبحث والتفكير .. وإذا كان من الاتجاهات التي لها وزنها في الأوبرا والباليه أن يكون لهنين القنعين مضمون درامي، وألا يقتصر الأمر فيهما على القيم لشكلية للبحث، (بل يتجاوز هذا الاتجاه الباليه والأوبرا إلى التصوير والشعر والموسيقى) فإن لنا أيضاً أن نتلمس أصول

ذلك في الدراما البدائية. فما من شك في إن الأغاني الجماعية مختلفة الطبقات والإيقاعات عند البدائيين، والرقص الديني أو السحري عندهم، إنما كان أساساً يقوم على المضمون الدرامي الذي يرمز دائماً إلى أسطورة أو إلى عقيدة تتخذ مسيلها إلى التعبير بالحركة أو للصوت فيطلق الانفعال العميق من إسهاره ويتم التطهير على شكل حركة لها مقابيسها وإن كلت لها مرونتها أيضاً. ويقص علينا فريزر أن أحد المبشرين شاهد ما اصطاح على تسميته "بالإله" المحلي وهو الذي تعتقد بعض القبائل الأفريقية حتى اليوم أنه الإله مجسماً، يؤدي طقوس ولجباته أمام الكوخ الملكي.

"ولمدة ساعات ثلاثة كاملة، دون انقطاع، وعلى دقائق الطبول، وصفقات الصناج، وطنين أغنية رتيبة أخذ الإله لادانك يؤدي رقصة مجنونة يقعي على البنية، ويتقصده منه العرق، ويتواثب هنا وهناك برشاقة وخفة تشهد بقوة ساقيه الإلهيتين ومرونتهما" فإن لم يكن فريزر قد أعطى لنا للتفسير الدرامي لهذه للرقصة فإنه قد وصف لنا مشاهد الرقص الدرامي في أثناء حرب الأشانتي في غرب أفريقيا، وفي مدغشقر وفي كولومبيا البريطانية:

الساحرة العجوز: قد ذهب الرجال للحرب، قد خرجوا يتعرضون للرماح والسهم.

المرأة: لذلك صبغنا أجسامنا باللون الأبيض ونحينا كل رداء إلا القميص القصير ..

الساحرة العجوز: لذلك رتبت شعري الأشيب على شكل قرن بارز إلى الأمام يطعن العدو في قلب أحشائه. لذلك صبغت وجهي وصدري ومساقي وزراعي بدوائر بيضاء وأهلة بيضاء .. حتى يحاط بالعدو في حلقة لا مخرج منها ..

المرأة: لذلك نرقص ونظل نرقص، لن نكف عن الرقص ليل نهار .. لن نرقد على الأرض ولن نأخذ طعاماً إلى كواخنا ..

الساحرة العجوز: إن رقصنا يعطي القوة والشجاعة والحظ الحسن لرجالنا .. لذلك
نحمل في أيدينا مكانس بيضاء من ذيول الجاموس والخيول.

المرأة: قد ذهب رجالنا للحرب .. عسى أن يمسحوا العدو من على وجه
الأرض ..

الساحرة العجوز: لذلك نحمل العصي المديبة ندفعها إلى الإمام وإلى الخلف، لذلك
نتجه بالعصي المديبة إلى ناحية العدو ..

المرأة: ندفعها إلى صدور الأعداء ثم نردها، فنرد رجالنا من الخطر.

الساحرة العجوز: لذلك نهز المراوح في اتجاه الأعداء ..

المرأة: أيتها المراوح الذهبية .. دعي سهامنا تصيب .. دعي سهام العدو
تخيب ..

الساحرة العجوز: لذلك نرقص على الأحجار الممسوحة بالزيت ..

المرأة: أيتها الأحجار الملساء المسدودة بالزيت للزج .. دعي السهام ترتد
عن صدور رجالنا كما ترتد قطرات المطر عن الزيت دون أن تنفذ
إلى دخل الحجر .. صدور رجالنا كالبحر الأصم لا ينال منها
شيء.. أيتها النيران الموقدة أبدا، اشتعلي على الدوام، لا يخفت لهبك
حتى يعود رجالنا ظافرين.

إن الدراما في الشعائر البدائية ترتكز على وحدة الإنسان والطبيعة، وهو
لب عقيدة "السحر المعدي" أو "السحر التعاطفي" فالبدائي موقن أن ما يقوم به من
فعل وما يصحب ذلك الفعل من رقي إنما ينعكس أثره لا محالة على القوى
الطبيعية فيوجهها الوجهة الذي يريد، ومن ثم يحرص على القيام بذلك الفعل فسي

أكثر الظروف فعالية، ويعطيه من نفسه كل اللطائف المعبرة في هذه الشعائر الدرامية.

لكن ثم وحدة أخرى نتحقق في الدراما البدائية وقد أشرنا إليها أكثر من مرة هي وحدة الممثل والمشاهد، وهي التي تكسب الدراما منها غنى "تصنيفاً" كثيفاً، وأبعاداً تتجاوز النطاق الفردي وتحطم أسوار العزلة الشخصية وتربط بين الناس في تجربة حميمة تستجيب للنزوع من أعقق نزوعات النفس البشرية هو النزوع إلى التواصل والالتحام والتداعم والتفوق على القصور الفردي وتجاوز المحدودية المضروبة على الشخص المنفرد. وفي هذا الاتجاه تميز التجارب الحديثة نحو إنشاء ما يعرف باسم مسرح الحلبة.

الدراما البدائية، كما هو خالق بها نبع لا يغيض، للتجارب الجديدة في المسرح الحديث.

فإذا صدق ذلك على طقوس اللقانة، كما يقول البروفيسور جيمس: "إن مصالح التضامن الاجتماعي في المجتمع البدائي تحفظها طقوس اللقانة التي تصون تقاليد القبيلة وتبقى عليها كما رأينا بكل حيلة سيكولوجية قادرة على بلسوغ هذه الغاية ... وكما كانت القصة المقدسة تعطي فعالية للطقوس المتعلقة بها فترد هذه الطقوس إلى منبعها الخارق للطبيعة كما تربطها بالنظام الاجتماعي القائم فإنها بذلك تنشئ حالة ثابتة تصبح هي القوة الدافعة المحركة في دخلها."

إذا صدق ذلك، كما قلنا، فما أحرأه بأن يصدق على حدث جدير بذاته أن يحطم أسوار العزلة الفردية وأن يضع اللبنة الأولى من التضامن الاجتماعي، وأعني بالطبع شعائر الزواج .. ولكن مراسيم الزواج في معظم الأحيان تأتي مباشرة بعد شعائر اللقانة وهي من أكثر الطقوس بعداً عن الحركة الدرامية الحية السريعة التي نراها في معظم المراسيم الأخرى، ولعل ذلك يرجع إلى شدة التصاقها بالمرحمة الكثيرة وإلى اتصافها بالجمود والتزمّت إذ هي تمثل إحدى

الدعامات الأساسية في ثبات النظام الاجتماعي وارتباطه بالنقاليذ. ومع ذلك ينبغي لنا أن نلمس في هذه الطقوس - على جمودها وصلابتها وشكليتها - صراعاً بين الإنسان وقوى الشر، مرموزاً عنه ملفزاً لكنه كامن، كما نلمس فيها حركة نحو الترابط والتواصل الحميم متخذة صياغتها للجامعة المتكررة للنمط.

العريس: الليلة سوف نكتمل حيلتنا، فقد قيل في الكلمات المقدسة إنه إن لم يجد الرجل لمرأته فانه لم يولد بعد، فإذا عثر عليها فانه يولد من جديد، ويصبح كاملاً.

العروس: كما اكتملت الفرحة بالسماء، سوف تصبح حياتي كاملة. قد لمست الأرض الأم ... ووضعت يدي على ترلها الذي يحمل في بطنه كل الثمرات، أما أنت فلتخطُ على هذه الأحجار، ولتكن مثلها قوياً صلب العود.

العريس: انظري إلى هذا النجم الثابت، ولتكوني أنت أيضاً في ثباته، وإلى جانبي خلال مائة ربيع وخريف. أنا السماء وأنت الأرض للناعمة .. بتحادنا نكتمل دورة الخليفة. قد خطوت على الحجر. وفي ساقلي صلابة.

العروس: أنت سيدي أنا اليوم ملكك أنت أيها المتصل بسرّ الربوبية.

العريس: نعم، أيتها الأم الصغيرة، ولكننا سوف نصب على أنفسنا الماء الطهور، ونعود بعد ذلك إلى الحياة، ونزيل عنا علامات القداسة.

العروس: مسحت يدي بالزيت العطر، الماء لن يزيل عبق هذا اليوم المقدس حتى آخر يوم من أيامي.

العريس: هات يدك، وفيها عبق الزيت الذي باركه الآلهة، ها نحن نخطو معاً خطواتنا السبع إلى الشرق الشمالي، الآلهة تشهد على كل خطوة من خطواتنا السبع.

العروس: وهل ترى وهج النار، وهل يشم أنفك شذى الدخان المتصاعد إلى أنف الآلهة؟ القرابين مرفوعة إليها من قرابين النصر، حتى يكسب جسدك قوة الآلهة.

العريس: قد مررت بنطاق المعركة من أجل هذه اللحظة، قد قطعت الطريق الشاق حتى أخطو معك خطواتنا السبع، قاتلت الرجال وانتصرت، وأنت نصري وتاجي.

العروس: تاج واحد وضعه الكاهن على رأسنا معاً، عقدة واحدة ربطت بين يدينا، الصلة بين ساقينا في خطواتنا السبع، لن تنفصم.

العريس: وقد ألقينا بالأرز وثمرات الجوز الدقيقة على رأسك وكنتيك، سوف تحمل إليك خصوبة الأرض وعصارة الحياة في جنوع الشجر العريق.

العروس: ولوقدنا للنيران في حلقة مستديرة ليست فيها ثغرة حتى نطرد الروح الشرير.

العريس: حجبنا عن الأرواح الشريرة وجهك المنور في اللحظة الجليدة، حتى لا تنفذ إليك الأرواح الحسود الخبيثة.

العروس: سيدي .. سوف تتحد السماء بالأرض وتعود للحياة خصوبتها وتكمل دورة الخليقة.

هكذا كان الإنسان البدائي ببصيرة صالحة يرى في مراسيم الزواج رمزاً معبراً عنه بالإيماء والمحكاة إلى الذروة التي تبدأ للطبيعة فيها دورتها المجددة للحياة. في ذلك يقول جورج طومسون:

'كان الزواج يعقب للثقاة ومن الممكن في تلك المرحلة التي كان المجتمع يعتمد فيها على جمع الغذاء أن الاتصال الجنسي كان مقصوراً على المواسم للمنتجة من السنة.

دورة الزواج في هذا المرحلة المبكرة كانت تزداد عمقاً بالموقف الذاتي الذي يتخذه منها الشريكان فقد كانا يريان فيه السبب للفعال في العملية الموسمية التي يريان أنفسهما جزءاً منها - كان الزواج يتم بوصفه عملاً إيمانياً (Mimetic) من أعمال الطقوس، يقصد به إلى تنمية خصوبة الطبيعة، وفي المراحل التالية عندما أصبحت العلاقات بين الجنسين قائمة على أسس للزواج الأحادي، بقيت هذه الوظيفة السحرية للزواج في حفل للزواج أو في للزواج المقدس".

إنّ فإن ارتباط الزواج بالطقوس الموسمية التي تحتفل بخصوبة الطبيعة وتهدف في الواقع إلى الإسهام في هذه الخصوبة والمشاركة فيها وتمييزها .. هذا الارتباط الوثيق له دوره الكبير في نشأة الدراما البدائية وتطورها ونحن نجد الحلقة الأخيرة بين الدراما البدائية والكوميديا الإغريقية، على وجه الدقة، في مثل هذه الاختلافات الموسمية تمجيداً لديونيزيوس كما هو معروف .. وإن كان بعض الباحثين ومنهم هوكلرت يرى أن المرجع في ذلك إلى نظام الملكية المقدمة، إذ كان للملك هو رمز الإله بل هو الإله مجسداً وهو رمز الخصوبة والنماء بل تتوقف عليه دورة الحياة نفسها، فتجد ويصيبها المحل والإجذاب بشيخوخته وفقدانه قوي الرجولة المخبية، وتنمو الحياة كلها وتردهر بعفوانه وقوته، ومن ثم فإن مراسيم الزواج تحتفظ ببقايا مراسيم تنصيب الملك المقدس على عرشه ولا

يتم الزواج إلا إذا تم الرمز إلى أن العروس إنما هي الملكة في الواقع، والنصف المكمل لخصوبة الملك ومقدرته.

لذلك فإن الرقص الدرامي الذي يبدأ في طقوس اللقانة، ثم يستمر في مراسيم الزواج ينتهي في الغالب بالاحتفالات الموسمية في الربيع والخريف مشاركة في قصة الطبيعة نفسها.

يقول طومسون: "إن معنى ذلك إن اللقانة كانت في الأصل احتفالاً سنوياً.. وبذلك تترسم أصل طقوس الموت والميلاد الإنساني إلى شكل لم تكن تتفصل فيه عن موت الطبيعة وميلادها. فقد كانت الحياة الإنسانية تتحرك متحدة بالطبيعة، وكان نبض واحد يتميز فيهما كليهما.

لذلك كانت رقصات البدائيين تتساوى مع صيحات الطيور التي تنشد الروح والقرين وطيران الحشرات إذ تتعقب إحداها الأخرى. وعلى هذه الاحتفالات للدرامية بكل صورها المتعددة كان البدائيون يعلقون الأهمية الكبرى، أهمية استمرار الحياة ذاتها وسعادة الجماعة ورفاهيتها:

للكاهن الأول: الأرض سوداء، سوداء، مشقة، ظامئة إلى قبيلات المياه. ثقل للحرارة قد حفر فيها خطوطاً كالأنهار الفاعرة. الأرض جائعة، والسماء لا تنتظر إلينا، قد أشاح الآلهة بوجوههم عنا، عين الشمس غاضبة تنتقد بالكراهية.

الصبي: أعمدة عظامنا تنهال من الوهن، وقد هبت الرياح الساخنة فانترعت عن العظام كساءها للجاري بدم الحياة وليونة للثمرة الناضجة.

الكاهن الثاني: أعمدة الهيكل المقدس تهتز وتترنح. جناح الطائر الأسود يرفرف فوق سقف الهيكل. الجفاف قد سفع بالسخونة حلق الأباريق للمكرسة

للكهنة، لم يعد في جوف الإبريق الكبير عصير الثمر المحمل بنشوة
للفرح. " (ثين الصبي)

الساحرة المعجوز: لماذا تنن أيها الفتى المقبل على الحياة؟ لماذا يصدر عن جوفك
نداء الاستغاثة؟ فم تستصرخ تطلب النجدة؟

للصبي: الأرض قد امتنعت عن الطعام، أربع مرات أشرقت الشمس بوقدة
نارها وانطفأت وما من لسان في الأرض قد ابتل بعصرة الحياة.

الساحرة المعجوز: الجناح الأسود المرفرف قد أنبل الزرع، وألسنة اللسان مدلاة لا
تنزل خيوط الريق منها، وعيونها لامعة كوجه الصخر الأملس ..

الكاهن الأول: الأرض السوداء تطلب الري والشبع. إنها تطلب دماء إله. البذر
الملقى إليها سوف يسقط ويذوي، لو لم يجد في أحشائها خصب دماء
إلهية.

الساحرة المعجوز: ألا نعرف من تقع على رأسه تَبعة الجفاف، والموت، وإجذاب
الأرض؟ ماذا؟ هل نقف مكتوفي الأذرع تحت جناح المَحَل الأسود
المرفرف؟ ألا تجري في شرايينكم دماء للرجال؟ تكلموا.. افعلوا ما
تقضي به الكلمة المقدمة التي لا مرد لها .. هل نترددون؟ نحن
للنساء نتلقى البذر نحمل الثمر، من يمهّد الأرض ويشق بطنها؟ من
يرفع الحد للمسنون، ويمزق حاجز العقم؟

الكاهن الثاني: كفانا صوماً، كفي الأرض جوعاً. تجمعوا .. شدوا قاماتكم، ضعوا
في قلوبكم عزم الثور الهاجم، هيا.. نحن على رأسكم إلى مقر الأكم
الذي حانت ساعته، أبي البيت الذي سوف تزول عنه قداسته.

الساحرة العجوز: على رأسه جوع لأطفالنا، على رأسه عذابات لأرضنا، على رأسه وحده سوف يرغرف الظل الأسود، ويهبط، ويضرب ضربه (صوت ثورة الجموع المتحركة إلى بيت الملك الشيخ).

للملك الشيخ: (مرتعد الصوت، مسلماً بحتمية العبد) أه.. ها هم قد جاءوا أخيراً. في أصواتهم رنة الانتقام لئلا لا أعرفه .. في قبضاتهم المهددة عقدة لا فكاك لها في ناظري. كل خيرات الماضي، ومباهج الربيع، وملء جسد الصيف باللذة الفائقة تبدو كأحلام قديمة .. هل حلمت هذا اللحم الفاجع مرة أو ألف مرة؟ هل رأيت دمائي تسيل في اللحم على الأرض، وتبتق منها وحوش خضراء يافعة الخضرة، مسوخ لها عطر للثمرة الناضجة وأزهار في محل للعينين؟

صوت الساحرة العجوز: (من بعيد) هذا قضاء الآلهة التي لا مرد له .. نماؤه وحدهما ثمن الخلاص، قربان خيرات سوف تكتظون بها شعباً وتمتلى بها شرايينكم بهجة .. ولكن عليكم أن تقوموا بالعمل العظيم دون تردد.

للكاهن الأول: قفوا .. قفوا لحظة واحدة .. الإرادة الصلبة ليست هي صرخات الطيش .. هل في قلوبكم عقدة العزم الثابتة؟ هل أبعنتكم عن أيديكم كل رجفة؟ إن الإله للقديم قد جاءت ماعته.

الساحرة العجوز: نعم .. نعم .. قد مسحنا عن القلوب كل خوف، ومسحنا عن الأرض كل أثر قديم. أكوأنا نظيفة طاهرة، الأواني للفارغة قد غسلتها المياه، قد تطهرت كل الساحات والأواني والبيوت والقلوب والساحات، قد مسحها للرياح الذاهة فهي الآن تفتح نراعوها في انتظار حنين جديد.

للكاهن الثاني: نطفأت نار الهيكل المقدس وتعترت أحجاره.

الصبي: كل النيران قد انطفأت وأصبحت المواعد كلها نظيفة في انتظار غناء
اللهب الجديد.

الكاهن الثاني: قد تظهر جوف كل شيء وللرجال والموائد والبيوت والهيكل. ليست
هناك إلا صلابة الانتقام وثبات العزم على تحقيق الميلاد الجديد.

الكاهن الأول: عسى أن يخرج من بيننا الإله الجديد .. فليخرج من بين ظهرائنا
الإله الذي تنتظره أشواق الأرض وقلوب الرجال وبطون النساء ..
فليخرج من بيننا الإله الجديد.

الساحرة العجوز: فلنظهر لأعيننا أي إلهنا الجديد .. فلترحم جوعنا يا إلهنا .. يدك
القوية فيها خلاصنا .. ضربتك ستهز الأرض بالخير والخضرة.

الملك الشيخ: هل كان ذلك أيضاً في حلمي؟ ها هو ذا يتقدم للصفوف، إلههم
الجديد، صدره يفيض بماء القوة والشباب .. أين غلض للماء من
حقوي، هل امتصته هذه الأرض الجشعة نفسها؟ شربته مني بقم لا
يرتوي، ولجئنت مع عصارة مجدي، دون رحمة. الأرض المتطلبة
القاسية. انهم يقتربون، وعلى رأسهم إلههم، كالشمس لا تقوى عيني
على النظر إليه .. وعلى مع ذلك أن أرفع يدي، لقيم آخر الأحجار
على سور يتساقط .. (يرفع صوت الشيخ) من هناك؟ من يجرؤ على
اقتحام الحرم المقدس؟ من أنت؟

الملك الشاب: لا جدوى هناك من صوت ليس له صدى في الأفق، ألا تحص ثقل
للظل الأسود على الأرض؟ ألا تحص ثقل الجناح المطبق على
رأسك؟ (المعركة بينهما)

الملك الشيخ: (لاهث الأتفلس مع وقفت) ومع ذلك فطينا أنا وأنت أن نحمل ثقل
مشتركا. علينا أن ندور حتى النهاية، في خطوات مرسومة نجذب

سيقاننا بقوة لا ترد .. لا، لا .. أرجع هؤلاء الحمقى إلى السوراء ..
هذه أنوارنا نحن نقوم بها وحدنا .. وكلانا يعرف، في صميم
عظامه، أننا أخوان وأن علينا أن نقل وأن نموت قتلى ..

الملك الشاب: في ذراعي .. أنا فقط .. انتفاع الحياة. ضربتي .. أنا فقط، تشق
رحم الأرض وتروي عطش الأحياء. في قلبي، أنا فقط صرخة
للميلاد الجديد ..

الملك الشيخ: كان لي أنا أيضاً هذا المجد وهذا اللحم بالسماء للناعة المهتزة بنغم
السحاب .. كان لي أنا أيضاً .. (ضربة الموت) آه .. (في صوت يخفض
ويموت) نومة جسد الأرض، كانت لي .. أنا أيضاً .. أنا (يسقط)
(هتاف الجماعة بالانتصار)

المساحرة للعجوز: ظهر مجد الإله .. وتحققت كلمته .. قد انطوي الجناح الأسود،
وارتفع ظل الجفاف .. العرش وفرش الأم الآلهة في انتظار الإله
الذي ترتفع خطواته إلى السماء في ثبات. سوف يصعد درجات السلم
لثلاثة ... في ثبات سوف يمد يده للظفارة إلى يد الأم الإلهة.

الكاهن الأول: الآن قد تحقق الوعد القديم، سوف تحمل الأرض ثمارها، وسوف
يكثر نسل الحيوان والإنسان، وسوف يخضر السواد، وتلتئم شقوق
الجفاف، وتسيل بماء للخصب والامتلاء أجواف الحجر .

الكاهن الثاني: عند مشرق الشمس الجديدة للوضيئة يستقبل رحم الأرض بذور
الثمرة وتلين أجساد الرض والنفور الليلة تحت عيون النجوم تحمل
الأرض أجساد النساء وتفيض مياه الخصوبة به. حفاة الأقدام على
التراب الغني، سوف نخطو خطوات الرقص المرسومة من قديم،
ونوقد للنيران في الهيكل ..

المصبي: وعند مغيب شمس الليلة ألا نأكل من القربان؟

الكاهن الأول: سوف نأكل يا بني، سوف نأكل يا بني، سوف نأكل بعد أن يقضم الإله الجديد ثمرة الخير المحفوظة في الهيكل من قديم، أولى ثمرات خير العام القديم .. سوف تبذل الأفواه بالعصير الذي يحمل البهجة، سوف تنفأ الأوصال بالشبع.

المساحرة المعجوز: سوف تحمل النماء أريطة شعورهن، وتتسدل الضفائر الأنيثة حتى يخرج نبت الأرض كثيفاً، وتهزه نسيمات الربيع المنتظرة، كما تهتز ضفائر الشعر المنسدلة.

الكاهن الثاني: وسوف ترتفع سيقاننا على الأرض عالياً، حتى النجوم، وثباتنا سوف تطاول السماء حتى يعلو نبت الأرض معه ويعلو فوق للسحاب.

الكاهن الأول: لن تقترب من الأرض امرأة عقيم ولا شيخ واهن الأوصال. المرضعات سوف يحملن أطفالهن إلى الأرض، وبين صرخات للنشوة ترتفع صيحات الأطفال يطلبون الأكداء الخصيصة المترعة، ومع هتاف الأبواق سوف تتردد أصداة ضحكات الغزل ودعابة الجسد الصريح، ومع دقات الطبول سوف تصطمم بالأجساد نبضات الدم الفوار. فلنفرح، فلنفرح .. إن الليلة لنا، والأرض مسوفة نغني بوعدها .. وكما تقترب الأرض بالسماء، سوف تمتزج خيرات النباتات ومتعانت للجسد، ويكون لنا صيف مليء ..

يقول جيمس: "عندما تمهد الأرض، وتبذر البذور، وعندما يجمع المحصول فيما بعد فإن الشر - ويعائله الجوع والمرض والموت - ينبغي أن يقهره الخير الذي يتمثل في الصحة والوفرة. ولهذا الغرض فإن الكفاح في سبيل البقاء يجري تمثيلاً في دراما الطوقس التي تتصارع فيها القوى الشريرة والخيرة في نزال مقسم، وبعد موتٍ وبعثٍ يتم بالإيمان والمحاكاة: موت البطل الإله وبعثه

الذي يشخصه في العادة الملك أو من يمثله، يحتفل بهذا الانتصار وسط الأفراح
الشمالة التي تنسم غالباً بالتحل من القيود التقليدية، والعريضة، كما كان الصراع
قبل ذلك يتسم بالتقصّف وتحمل المحن.

وكما كانت خصوبة الأرض ترتبط بخصوبة الإنسان، فإن الطقوس
للجنسية، فيما كان يعتقد، لها الأثر المتبادل على نمو الزرع.

ويشتبك الملك في نزال مقدس مع أعدائه الروحيين، كالألهة في قصة
الخلق، ويجري تمثيل ذلك باعتباره جزءاً من الدراما. ولكن يبدو أن الملك،
بشخصه وبنفسه، كان يدفع فعلاً، في البداية، أعلى ثمن يمكن لأحد أن يدفعه، ثمن
الموت، حتى يعيد تجديد الحياة في الطبيعة. وعندما تبذر البذور الجديدة، ينتهي
الاحتفال بزواج مقدس، فكمثل بذلك دراما طقوس الموت والبعث.

على أن هذا الصراع بين الخير والشر بعد أن كان يندرج في سياق
درامي أسطوري في المجتمع البدائي، نعثر عليه بعد ذلك في تعاليم البوذية، ثم في
كتابات البراهمة في الهند، ويروي البروفيسور آرثر هوكارت - وقد كان أستاذاً
لعلم الاجتماع في جامعة القاهرة من ١٩٣٤ حتى مات في الفيوم في ١٩٣٩ -
قصة طريفة لهذا الصراع وقد تنقلتها الأجيال حتى وصلت إلى مستوى الاحتفالات
الشعبية في التبت حتى العصر الحديث. فيصف قصة انتصار تقليدي تجري به
الطقوس حتى اليوم في التبت. ففي أحد الاحتفالات يقوم أحد الرهبان بتمثيل الدالاي
لاما ويرتدي أحد أفراد الشعب ملابس ملك الشياطين. ويلتقي الاثنان بالقرب من
دير لابراج فيقول ملك الشياطين للدالاي لاما، بسخرية:

ملك الشياطين: إن ما تتركه من خلال الحواس الخمس وهي المنابع الخمسة
للمعرفة ليس وهماً كما تقول. إن كل تعاليمك زائفة ..

الدالاي لاما: بل العالم وهم، فليس هناك في البداية وفي النهاية إلا ذلك المطلق
الذي لا اسم له.

ملك للشياطين: بل لنا كل مباهج الحياة ومتعتها، في حواسنا وعن طريق حواسنا نعرف حقيقة اللذة والألم والأحزان والمسرات.

الدالاي لاما: طوبى لك يا جوهرة اللوتس، معنى الوجود الخفي للسذي لا يُعرف سببه الأول. ليس هناك إلا العقل وحده، وكل شيء إلى معاد له وحده، إلى ذلك المطلق الذي لا اسم له.

ملك الشياطين: فلنرم النرد إذن حتى يقرر بيننا من المُحق ومن المخطئ.

الدالاي لاما: لست أوافقك إلا لكي أثبت لك خطأك، حتى بالطريقة التي نختارها.

وينتصر الدالاي لاما بالطبع، إذ أن النرد الذي معه يحمل ست نقط على كل وجوه الستة، وينهزم ملك الشياطين إذ أن النرد الذي معه يحمل نقطة واحدة على جميع وجوهه، فنتيجة اللعبة معروفة ومحتومة سلفاً، ويغر ملك الشياطين ويولي ذعراً بينما يلاحقه الجمهور بالصخب والصيحات والتهليل. وإن فحن نرى أن الملقوس الدرامية الأولى قد تكون المصدر الأول للتراجيديا أو الكوميديا الإغريقية، كما قد ينحدر منها فن الشعب في أكثر مستوياته سذاجة وقرباً إلى قلوب الجماهير البسيطة.

على أن الصورة التي نرسمها الآن للدراما البدائية لن تقترب من الكمال إلا إذا لمسنا كيف تناولت هذه الدراما آخر مرحلة على الطريق، بعد الميلاد واللقاة والعيد والزواج والتكاثر، مرحلة الموت والانتقال للنهائي بضمود الجسد وارتحاله إلى حياة أعلى وأكثر امتلاء في عالم الأرواح.

في هذه الملقوس الأخيرة يستقرئ الباحثون نفس التنصيم الثلاثي المؤلف للملقوس الأخرى. الانفصال، ثم للتواصل، ثم للتنصيب في مركز جديد أو مكانه جديدة. والرمز السائد هنا أيضاً هو الرمز إلى عودة الحياة إلى الميلاد الجديد كما رأينا في طقوس اللقاة والزواج والاحتفالات الموسمية على السواء.

لكاهن الأول: لن تنكسر حلقة الرقص المقدسة، خطواتنا تتقلنا من النور إلى الظل،
ومن الدفء إلى البرد، لكننا نعود إلى دفاء النيران وإشراق النور.

لكاهن الثاني: الوليل لمن يخرج عن دائرة الرقص المقدس، الوليل لمن يرميه للحظ
لتنس بإهمال للموسيقى المقدسة، سوف يهيم علي وجهه في خارج
الدائرة، تعذبه الآلام ويرمي كل من بصلافه بالعذاب.

الساحرة العجوز: كل الأقدام تنب على خط الدائرة الذي لا يعيل ولا ينكسر، الأقدام
التي برئت من لونة للروح الشرير. قد أحرقت الأعشاب فتلة الأثر،
وصبّت المياه على الأجسام الثقيلة المرتبطة بدائرة الأرض، وكل شئ
هبت عليه الأنفاس زهمة الرائحة قد تطهر بالماء والدخان، كل شئ
كل شئ.

لكاهن الأول: لسكبوا الماء واهب الحياة على القشرة الخالية من اللب، امسحوا
العود الذي نضبت منه عصارته بالزيت الكثيف، هاتوا دم الذبيحة
وتوضع طبقة من الدم على الهيكل المنطفي الذي لا نار فيه،
اصبغوا بالأحمر اللقاني جدران البيت الذي ارتحل عنه ساكنوه،
ولجمعوا للقواقع أحيطوا بها للقناع للملكة الذي لا نفس فيه.

لكاهن الثاني: ألبسوه اللباس الجديد، ها هوذا الأول يصبح الأخير، والآخر يلحق
بالأولين. الدائرة المقدسة لا تنكسر ولا تحيد.

الساحرة العجوز: رأيت الجنين في الرحم. شاهدت ساقيه، وذراعيه ملتفتين حول
رأسه. عيناه المغمضتان تحنقان في سره بطنه، رأيت الجنين في
ملبسه الجديد، سوف يمر بظلمة الرحم من جديد ..

لكاهن الأول: قربوه من سمت الشمس، دفاء الشمس يخترق ظلام الأرحام ويضيئ
عمة القبور، حرارة الشمس تمر في الهيكل الخاوي مقل
الأبواب.

الساحرة المعجوز: وإلى أن تأتي لحظة الانتصار، فليضرب الصمت نطقاً حول المرأة التي عرفها هذا الجسد الخاوي، ولتبق في عمّة بيتها المهجور، حتى تطلع شمس الانتصار.

الكاهن الثاني: من منكم يقف على الباب الموصد؟ من منكم يأخذ على كتفيه حمل القشرة الخاوية؟ من منكم يضع على عينيه اللامعتين للقناع الذي لا نَفَس فيه؟ من هو الذي اختارته الروح المرتحلة عنا حتى نقول لنا رسالتها الأخيرة، من هو الذي سوف يحمل اسم المسافر إلى أرض النور. أنت .. تقدم إلى وسط الدائرة .. قف إلى جوار الرأس المسجّي. أُنتما الآن لكما اسم واحد .. أُنتما الآن نكلمان لأحكام الآخر.

الساحرة المعجوز: قد رأيت الأطراف المنقبضة تهتز وتسري فيها الدماء، قد رأيت السيقان المطوية تثب إلى الرقصة الأخيرة، قد رأيت للرأس تتطلق منه صرخات المعركة، قد رأيت الجسد الجاف ينبض ويكتسي بالثياب الجديدة.

الكاهن الأول: وما هي ذي المعركة الأخيرة (تدور معركة بالإيماء والمحكاة بين من يمثل الموت ومن يمثلون قوى الشر - اصطدام الأسلحة ووقع لأقدام رقصة المعركة والأفئاس للاحقة ...) سوف تنهزم ظول للليل، سوف تفر الروائح الكريهة من على وجه الأرض.

الكاهن الثاني: وقد أشتد مساعد للروح المسافرة إلى بعيد. إنها تنفصم الآن، راضية، عن القيود وسوف تنضم وشيكا إلى صحبة المنتصرين للمباركين.

الساحرة المعجوز: قد انتهت الانتصار مرارة الموت وكسر شوكتة. أيها القبر أين ظلمتك؟ أيها الليل أين كبريلوك؟ الروح للمسافر قد انطلق إلى عالم الأتوار، هل أكلت من الثمار التي باركتها لأرواح الأسلاف؟ أي نعم،

نعم .. هل شربت رحيق للشباب الدائم، وبذلك مقطعان بالكنن، أي نعم، نعم، نعم .. أنت الآن المنتصر، وقد انتصر العدو للشرير، وكملت الدائرة ..

الكاهن الأول: فلنأكل معاً .. ولنشرب من رحيق الثمار، ولنحتفل بالزواج المقدس الذي ينتظر الروح الراضية الظفيرة في عالمها الجديد .. قد تم الحصاد، وسقطت الثمار الناضجة، فلنبتهج، ولنذهب إلى نساءنا .. إنهن بالانتظار.

يقول أ. أ. جيمس: "إن العنصر الجنسي موجود في هذا الطراز من الاحتفالات والطقوس، وهو يجد تعبيراً في رمزية الخصوبة، والتحلل العام من المحظورات، والعريضة التقليدية للحواس، وذلك لأن الزواج المقدس هو في العادة ذروة الانتصار النهائي لكل كائن إنساني أو إلهي يجتاز قبره الخفي إلى الحياة الجديدة."

وهكذا تدور بنا الدائرة المقدسة، نحن أيضاً. فإذا كنا قد عرفنا جانباً من الدراما كما عرفها البدائيون، فلا ينبغي لنا أن نخفل الآثار عميقة المدى التي تركتها هذه الأصول الأولى، عبر الأجيال الطويلة المتعاقبة، حتى وصلت إلينا في العصر الحديث، بظهور التجارب الجديدة والاتجاهات التي تدعو إلى أن يكون المسرح، لا مجرد متعة وفرويح، بل تجربة وخبرة حقيقية أصيلة تتجاوز الفهم المنطقي نفسه وتحاول بلوغ الحقيقة الميتافيزيقية العميقة، فنأى يمتد على الخطر، على غزو المناطق الخفية من نفس الإنسان حيث يمتزج الجنون بنفسه بالعقل. وقد كان لنتونين آرتو أبرز أصحاب ودعاة هذا الاتجاه.

يقول آرتو: إن التمثيل الدرامي ينبغي أن يقف على قدم المساواة مع "الأسرار الأورفية". ينبغي أن يكون فعلاً من أفعال اللقطة البدائية، يقع فيه المشاهد

في قبضة الخوف بل الرعب والهول، بحيث يفقد سيطرته على عقله. وفي هذه الخبرة من الفرع أو الجنون التي يمر بها والتي يستحسها عليها الفعل الدرامي سوف يصبح المشاهد في موقف يتيح له أن يفهم نمطاً جديداً من الحقائق التي تفوق الحدود الإنسانية، وأن يتحرر فيه للاوعي، وأن يسوقه إلى القوى البدائية الغامضة في كيانه. إن ذلك سوف يخرج للشياطين إلى المسطح .. والكلمات التي تقال على المسرح سوف تكون لها قوة للكلمات في الحلم. وتصبح اللغة رُقيّ سحرية. سوف يظل الصراع مركز المسرح، ولكن هدفه هو أن يكشف القوى الخارقة في الإنسان، وبذلك يصبح المخرج من قبيل السحرة، ورجال الأقداس، إذ أنه يبعث إلى الحياة موضوعات لا تدخل على وجه اللغة في حدود النطق الإنساني.

إن ذلك سوف يحرر الإنسان من قبضة قوى الكبت الغامضة. ذلك أن الفنان دائماً هو الرجل الذي يتلقى الإلهام حتى يكشف جانباً جديداً من الحياة.

المسرح الديني عند الفراعنة

المسرح الديني عند الفراعنة

على معبد إدفو، على الواجهة الداخلية للجدار المحيط بالمعبد، من الناحية الغربية، يرى الزائر مجموعة من أحد عشر نقشاً بارزاً تصور الإله الصقر حوريس يعتلي قمة سفينة مبسوطة للشرع، وهو يرمي، بمهمه، فرس بحر قابع في الماء.

وقد وجد "بلاكمان" و "فيرمان" في النصوص الهيروغليفية" التي تصاحب هذه النقوش نص الدراما الدينية المقدمة التي كان يدور تمثيلها في أعياد حوريس السنوية في إدفو، واستخلص إثنين دريتون من هذا النص الذي نشر في ١٩٤٢، ما يكون دراما "حوريس في بوطو". حوريس في هذه الدراما فتى يافع خجول خاضع لتأثير أمه إيزيس. إيزيس هي بطلة الدراما الحقيقية، وأغلب الظن أن الممثل الذي يؤدي دور حوريس يؤديه بالتمثيل الصامت، والإيماء، والرقص التوقيعي.

الدراما تصور الصراع التقليدي بين حوريس وعدوه ست. وست هنا وحيد مستوحش يتخذ صورة فرس البحر المخوف اللائذ بوكره في مكان ما على شاطئ النيل بالقرب من بوطو. يهب حوريس لقتاله على سفينة خفيفة، يقتله وحده، بين أعواد الغاب الذي ينمو على شط النيل. وليس لحوريس من سلاح إلا رمح وحبل.

يجري المشهد في مستنقعات خيميس، بالقرب من بوطو، حيث نجد إيزيس تستهض حوريس، تستحنه على الذهاب للأخذ بثأره من ست.

إيزيس:

نذرت مسوحاً لألهة البراري، وربات القنص. أي بُني حوريس،
ثبت ساقوك بإزاء فرس البحر، امسكه بيدك، سوف تقوم هذا الشر
سوف توقع الأذى بمن ألحق بك الضرر. شد ما يكون جميلاً أن
تسير على شاطئ النهر دون أن يعترضك عائق، أن تخوض الماء
دون أن تنهوى للرمال تحت قدميك، ودون أن تخزك شوكة، ودون
أن يبدي ذلك الذي يعيش في الماء نفسه، حتى تشهد العالمين على
قوتك، وحتى تغرز فيه رمحك، أي بُني حوريس ...

هانت ذا على شاطئ لا غاب فيه ولا أحراش، على ضفة لا تنمو
عليها الشجيرات. سوف تثب سهامك في وسط الماء، كأنها أوزة
برية تثب إلى جوار صغيرها. أطلق رمحك على سطح النيل، إنني
أضرع إليك. أدفن سهمك فيه، أي بُني حوريس. غداً سوف تسير
الركبان بأنباء انتصاراتك، لا تخش قوته، لا تخف نفسك أمام
الساكن في الماء. فليكن لك أن تأخذ معك رمحك، وتنتهي معه
أمرك يا بُني حوريس أيها اللعذب بالمحبة.

في اللحظة التي يوشك فيها حوريس أن يبحر، تسلمه إيزيس سلاحاً
محرماً هو رمح إلهة الصيد، ويهرع ساكنو البرية والصيدان ليشهدوا رحيل ذلك
الذي سوف يخلصهم من الوحش ساكن الماء. وينشدون ترنيمة في تمجيد. أما
الإله بتاح الذي كان سلاح حوريس قد صنع في ترسانته في ممفيس فيزود
حوريس، بوجبة من الطعام.

إيزيس:

اتبع الريح التي تهب في خميس، يا سيد الطوف، واقبض على
فرس البحر، واخلق للفرحة في القلوب.

خذ سلاح بتاح المعبود الجميل، سلاحه الذي صاغه لألهة البراري،
وقد صنعه من معدن السماء، معدن أمه الإلهة ثوت".

رئيس للصيادين: سلام لك يا حوريس. هأنت ذا طائر "الغاق" للغواص الذي
يخترق مياه تموج بالسمك. هأنت ذا "المنم" اللواق من أظفاره
الذي ينتزع لنفسه ما يقع تحت مخالبه. هأنت ذا أرنب الصيد الذي
يبدأ بأن ينشب أظفاره في العنق.

ها أنت ذا الطفل البارغ في نيله، تقهر من هو أكبر منك.

ها أنت ذا الأسد الضاري للكامن بين أحراش الشط، وقد وضع جثة
فريسته تحته.

ها أنت ذا نار "في الموقدة الخفية تتأجج بين الشجيرات"

الناس جميعاً يقرون بقوة ذراعيك، والشرير يخشاك، في موجهته.

إن بتاح قد صنع حربتك، وموكاريس (Sokaris) إله المقابر في
مفيس قد صاغ أسلحتك. حدج (Hedj) - هوتب (Hoteb)، في
قصره الجميل قد قتل بالأسلاك حبلك، صنّع سهمك من لوحة من
النحاس. ورمحك من المعدن الوارد من بلاد أجنبية، ومخالبك مبضع
يبحث عن السمكة في قاع حنجرة سد العنف عدوك. إن النيل يمدك
بصيدته منذ بكرة الصباح، وسهامك هي سهام سيد للشلل.

في المشهد الثاني نرى الوحش من بعيد وقد بدت عليه كل أمارات
الغضب، فهو يطلق خواراً عظيماً. عندئذ تبدي آلهة السماء جزءها على حوريس،
لكن إيزيس واثقة من ابنها، فهي تسيده آخر نصائحها إذ يبتعد على طوفه:

إيزيس: شدد قلبك يا حوريس، لا تهرب أمام الماكن في المياه. لا تخشَ
الماكن في الأمواج، لا تلقِ إليه سمعاً إن هو ابتهل إليك. لا يفلتن
من قبضتك أي بُني حوريس. انفن سهمك فيه، هو عدوُّ أبيك، انفن
سهمك فيه، أي بني حوريس، حتى ليعض من رمحك جلده.
ولتسحب قوتك هذا الجبان من الماء إلى الأرض.

فإذا كان المشهد الثالث فنحن على مبعده من الشاطئ، وقد جالد حوريس
وحش الماء وأثخنه بالجراح. لكن الوحش يقف، مستنداً إلى قاع النهر، يجهد في أن
يقلب الزورق إلى الماء. وتهرع إيزيس قادمة من خميس، تشجع ابنها وتقوى من
عزيمته.

إيزيس: هانذي قادمة من خميس، أنا الأم. إنني أحمل إليك هزيمة فرس
البحر الذي يعيث في البراري فساداً. للزورق خفيف، وذلك الذي
يحملة للزورق ليس إلا طفلاً. لكنه جبان ذلك الذي أسرته أنت في
حبالتك، أي بُني حوريس. ها هوذا فرس للبحر يجار بالشكوى.
زورقك خفيف، والذي يحملة للزورق ليس إلا طفلاً. لكنه جبان
ذلك أسرته أنت في حبالتك أي بني حوريس.

في المشهد الرابع نجد أن صيحة إيزيس قد أمدت حوريس بالشجاعة،
فيدبر حبالته، حتى يوقع فرس البحر تحت رحمته، ويدفن حربيته فيه، ويوثق حوله
عقدة الحبل. وإذا بإيزيس الإلهة تطلق صيحة تصل إلى الصغير البائس اليتيم في
قتاله مع الوحش:

إيزيس: ثبت قلبك أي بُني حوريس. هانئت ذا قد أمسكت به، عدوُّ أبيك.
زراعك أدركت عظامه لا ترحمه. إحدى يديك تكفن سلاحك في
جلده، واليد الأخرى تكير للحبل. قد رأيت سلاحك مغروراً في
بطنه، وقرنك مغروراً في عظامه.

في المشهد الخامس نسمع فرس البحر يطلق صرخة الكرب العظيم، لم يعد ينتظر إلا الضربة القاصمة. ويضطرب قلب حوريس. ويتذكر أنه يمسك في قبضته بحياة عمه، فيتردد وتتخاذل همته وترك إيزيس ما يحدث، فتستنهض حوريس أن ينهي ما بدأه. فقد كان ست لُحاً شريراً منكراً لحقوق أخوته لأوزيريس، ولم تدخله قط رحمة بحوريس. وتحص إيزيس أن ذلك كله لا يصل بحوريس إلى عزم مستقر، ولا يثبت السلاح في يده، فتبتهل إلى رب التميمير، الإله الساحق، حتى يدفع بيدي حوريس إلى الطعنة للقاضية.

إيزيس: عدوك سقط تحتك منذ أنشئت رمحك في عنقه. لم يكن يخيف إلا النساء. صرخة الكرب في سماء الجنوب. صرخة الشكوى في سماء الشمال. هي صيحة أخي ست عندما أمسك به ابني حوريس. ولكن هل كان لُحاً ذلك الذي لبغض أخاه الكبير؟ فمن يوسعه أن يكن له المحبة؟ سوف يسقط تحت الحبال، كالصيد في حبال ربة للنقص.

أكان قد تذكر يا حوريس، عندما كنا، كلانا، في المستنقعات؟ عندما أرسل أب الإله أولئك الآلهة الذين عادوا بنا من المستنقعات؟ هل تذكر عندئذ، عندما اتفق الآلهة جميعاً على رعايتنا والمهر علينا، كل منهم يقوم بدوره، أحدهم يمسك بالدفة، والآخر يرشدنا إلى الطريق. أدفن سهمك فيه يا حوريس. جرد قلبك من الشفقة يا بن سيد الكون الشجاع.

أنت، يا سيد الضربة القاضية، يا رب التميمير والسحق، اضغط على الرمح، اجنب الحبل، كن مع حوريس. أنظر، فأنت نوبي من السودان، لكنك تقيم بمعبدك، وقد أعطاك رع مملكة، حتى تُردى فرس البحر.

وها نحن أولاء في بوطو مرة أخرى، وقد عاد حوريس مظفراً، أنثياً معه
بجثة فرس البحر. وتستقبله نساء البلدة، على رصيف المرمى، بأغاني البهجة
والفرح، ثم تأمر إيزيس أولاد رماة الحراب أن يقوموا بأداء "باليه" النصر.

رئيس الصيادين: ابتهجن وافرحن يا نساء بوطو، وأنتم يا سكان النهر والبر،
تعالوا، انظروا حوريس في مقمة زورقه، كالشمس عندما تسطع
في الأفق، أنيقاً في ثيابه الخضراء، مرتكباً وشاحه الأحمر، متوجاً
بالتاج المزوج. "سمخت" أمامه، و"توت" تكفل له الحماية.

يا سكان السماء والأرض، فلنكن لديكم مخافة حوريس. يا سكان
البحر، فليكن لديكم إجلال لحوريس. هوذا حوريس ينهض ملكاً
مظفراً، يستعيد عرش أبيه. قد أقيم حرس لحوريس في فلك السماء،
وفي فلك الأرض.

إيزيس: وأنتم يا أولاد رماة الحراب، بعد أن رقصتم فرحاً بالانتصار،
لسقطوا الآن على العدو، وانبحوه في وكره. افككوا به معاً، في
أحواله، وضاعفوا من ضرباتكم عليه.

فلذا كانت الخاتمة فالمشهد ما زال في بوطو، وحوريس قد وحد الأرضين
ست قد تردّي قتيلاً في شكل فرس البحر. وإيزيس، على شكل أنثى الصقر قد
جاءت إلى معبد حوريس.

إيزيس: قضى على عدوك إلى الأبد، أيها المنتقم لأبيه. فتعال أسدي إليك
النصيحة. أرسل ساقه الأمامية إلى قصر الأمير، لأبيك لوزيريس.

أيها الذي تستيقظ في خير، احتفظ بساقه الخلفية هنا في بوطو، "خو"
الذي يعطي للنور. أرسل كتفه إلى "تحت" العظيم في الوادي. أعط

أضلاعه للعظيم شجاعته، وصدره إلى 'لُونوت' زوجته. وأعط جزءاً جسيماً إلى 'خنوم' الذي في المعبد، وترقوته إلى 'لُونو' فهو جنك الأعلى. أعط فخذهُ إلى حوريس الأولى الإله العظيم الذي تَخَلَّق في البداية، أعط ما يصلح فيه شواء إلى الطيور التي تتبأ في جيبلوت. أعط كبده إلى 'ميبا' في الشمال، وشحمه إلى أشباح بوطو. أعط عظامه إلى الذين لا يتركون شيئاً، وقلبه إلى مغنية الشمال. مقدمته لي، ومؤخرته لك، إنني أمك التي كان لاحقها بالاضطهاد. أعط لسانه لأولاد رماة الحراب. خذ لنفسك رأسه الذي لفترف ثم اغتصاب التاج الملكي الذي لأبيك لأوزيريس. وما يبقى منه فأحرقه في هذه الموقدة التي لسيده الأرضين.

لقد منحك درع بسالة 'مونتو'، أي حوريس، فلك الفرح والابتهاج.

على أن المسرحية لا تنتهي، بل تظهر على المسرح شخصية تستخرج الدلالة الخلقية للأحداث، وتؤكد المغزى. ويظهر حوريس وقد ظفر بثواب الملك المجيد، كفاء له على يره بأبيه، وفتنقله له:

رئيس الصيادين: فلأظهر فمي، فلأمضغ للنظرون، حتى أجد النصر الذي ظفر به حوريس ابن إيزيس، الطفل للوسيم الصادر من إيزيس، ابن أوزيريس. للعنب بالمحبة. حوريس قام بالصيد ولقنص بيده منذ اشتد ساعده. وأرسي السماء على عمدتها وأصاب للنجاح والتوفيق في كل ما قام به. ها هي ذي المدن والبلاد قد استخف بها للفرح، لن مقامه جميل وبذخ على غرار كرسي سيد الكون، لقد حمل على كاهله عبء أبيه، واستعاد مكانته وأجلب بالنيلية عنه وأردى ذلك

الذي أراد أن يقهره. فما لطيب أن يقع عبء الأب على كاهل ابنه
الذي يستعيد مكانته.

أسطورة أوزيريس من أقدم الأساطير وأحفظها بالدلالة وأغناها بالرمز
الموحي. وقد كانت هذه الأسطورة وما يدور حولها مصدراً لأكثر من مسرحية
دينية عند الفراعنة، وأشهر هذه للمسرحيات تلك المسرحية التي كانت تمثل في
العيد السنوي الذي يحتفل بالآلام أوزيريس وموته وبعثه، في العراية المنقونة. حمل
إلينا النص الذي خلفه لنا "آخر نفرت" رئيس مالية الملك منوسرت الثالث إشارات
إلى هذه المسرحية التي كان تمثيلها يستغرق عدة أيام، وقد أورد الدكتور سليم
حسن تلخيصاً لهذه المسرحية نقلاً عن ذلك النص. ولعلها للمسرحية التي شاهدها
هيرودوت وأقسم أن يلوذ بالصمت عن أسرارها.

كان الجمهور يشارك في إقامة شعائر هذا العيد، وأداء أدواره الدرامية.
على أننا لا نعتقد أننا بحاجة هنا إلى التعريف بأسطورة إيزيس وأوزيريس الذاتية
الصيت، وكيفينا أن نشير إلى أن عقيدة أوزيريس أخذت تسمو مصر القديمة
وتكتسب لنفسها سمات العقائد الأخرى وتمثلها، وزداد نفوذها وأثرها في الدولة
الحديثة حتى أصبحت علاقة الملك بأي إله وإلهة تتخذ صورة علاقة حوريس
بأوزيريس وإيزيس، وأصبح كل فرعون حوريس الحي، إذ خلف أوزيريس
الراحل .. ويرى بلا كمان أن فرعون أو الكاهن الذي يؤدي الشعائر الملكية في
طقوس المعابد، كان يقوم بدور حوريس.

ومن الشعائر التي يمكن أن تتدرج تحت المسرح الديني عند المصريين
القدامى ذلك الموكب الجليل الذي كان ينتظم في اليوم الأول من الشهر التاسع،
وعندئذ فإن لنا أن نتصور هذه الشعائر، ومن وقع للنصوص التي حملتها إلينا
البرديات القديمة، وحقها المؤرخان جاردنر وسيت، ونشرها جيمس في كتابه

"الديانة المقارنة" وهي تجري على النحو التالي، إذ يدور الحوار بين كبير الكهنة،
والملك:

كبير الكهنة: ها هي ذي إلهة الأهرام والصوامع "أرنوتيت"، تلك الإلهة ذات
الجدائل الذهبية تلد إله القمح "تييري" الذي يبشر بأن الوفرة على
الأبواب، والخير يتموج عالياً على الأرض الخصيبة المثمرة
الراضية. قد فاضت الوفرة على البلاد وولد الإله "تييري" واستوى
على عوده.

الملك: قد قدمت الهبات والعطايا للإله المكتمل للشباب، قد رفعتُ البخور
إلى مقامه العالي.

كبير الكهنة: الإله يسير في الموكب المقدس وراء حوريس المتمجد ذي الجلال.
أمام إلهنا الحي يخطوا النور الأبيض الذي تجسد فيه إله الخصب
ولتوالد هذا الذي تمتلئ جنباته بالفحولة ويخترن في عظامه كنز
القوة المتجددة التي لا تنضب.

الملك: ها نحن أمام القمح المتوج بالخير العميم. ها نحن نقف أمام الثمرة
التي انبثقت من البذر الطيب الذي لُقاه أبي في الأرضين، أمام
البذر الخصيب الذي علمنا كيف نودعه باطن التربة، وكيف نسوي
له المهاد ونرعاه بالحب حتى يفرَّغ ويطو ويستوي على قامته.

كبير الكهنة: إليك المنجل يا حوريس المتمجد بالجلالة. أعط لنا في أيدينا ثمرة ما
زرعت أيدينا، ولتنا بحصاد كذا الأيام والليالي. وإنا بالخير الذي
نرتقب وروده طول العام. اقطع يا حوريس المتمجد بالجلالة، اقطع
للمنازل التي تكمن فيها الوفرة المتجددة أبداً كل عام قطعها بالنيابة
عن أيك الجليل، أيها البطل القائم على عرش أبيه.

هكذا يرى جاردنر Gardener أن الملك في هذه المسرحية الدينية التي تنتمي إلى الشعائر والطقوس الكهنوتية - إنما يمثل دور حوريس باعتباره ابن أوزيريس. ويستند في ذلك أيضاً إلى أن الثور المقدس إله الخصب والجنس والتوالد يمثل حوريس أيضاً في كتاب الموتى. ويرى جيمس في كتابه "الديانة المقارنة" أن الملك هنا يقوم بدور الإخصاب الزراعي التقليدي الذي يبلغ ذروته في الحصاد الرمزي لأول سنابل القمح، كفالة للمحصول الوفير.

ما من شك في أن أعياد الربيع التي كان يحتفل بها تكريماً لموت أوزيريس وبعثة كانت تتصل أيضاً اتصالاً وثيقاً بسيطرة الملك على قوى الإخصاب ووفرة الحصاد في الأرض الطيبة. وقد كانت هذه الأعياد تبدأ من اليوم الثاني عشر من شهر كيهك (كيك) وتستغرق ثمانية عشر يوماً حتى نهاية الشهر.

نحن الآن أمام معبد الإله للمعذب في دندرة، على مبعده نحو أربعين ميلاً من طيبة. النقوش التي ترجع إلى عهد البطالمة تصور موت الإله للمعذب وبعثة. ومن هذه النقوش بومينا أن نقيم تصوراً، مستحدثاً، لهذه الأعياد، إذ تدور الدراما بين كبير الكهنة والملك:

كبير الكهنة: من الرقاد في حوض الموت، مظلماً في الأكفان؟

الملك: مومياء الإله المقدس، سيد الموتى لجمعين.

كبير الكهنة: وما لون المومياء الإلهية؟

الملك: ذهبية لا ينال منها الصداً ولا يخترقها البلى.

كبير الكهنة: ومم صنعت المومياء الذهبية التي لا يقوى عليها سلطان القبر؟

الملك: من الرمال وأرض الخضراوات والشعير.

كبير الكهنة: وماذا حدث المومياء التي تحمل في كيانها قوام الخصوبة والبعث الجديد؟

الملك: رويت بالماء الحي من اليوم الثاني عشر حتى اليوم الحادي والعشرين.

كبير الكهنة: وهل اهتزت بالحياة والبحث الجديد؟

الملك: ثم حملت في رحلة الأسرار، في القارب الذي يعبر من شط إلى شط.

كبير الكهنة: وهل تكفقت فيها المياه الحية؟

الملك: وحفّ بنا ربّ الأسرار في أسطول من أربعة وعشرين مركباً يحيطون به آناء الليل وأطراف النهار.

كبير الكهنة: وهل زكت الخضرة وأنبعت في الأرض الموت على تعاقب المركب الأربعة والعشرين.

الملك: في كل مركب صورة الإله الأكنس تسكب عليها الضوء ثلاثمائة وخمسة وستون شعلة من نور.

كبير الكهنة: ما أطول للرحلة من شط إلى شط وما أشق العيور.

الملك: دُثِرَت الصورة المقدسة بالأكفان ووضعت في تابوت من خشب التوت. وأرقدت المومياء الإلهية على مهال من البذور - في اليوم الثلاثين - في قاعة القبر حيث كانت ترقد المومياء التي لنقضى عليها حول كامل من الزمن، حتى أودعت جوف الأرض في اليوم الرابع والعشرين.

كبير الكهنة: للمجد للإله الممجد بين الأموات، لقدأ مسترسل للحية، قائم للذكورة، على نعش تحيط به الآلهة أفويسيس وإيزيس ونفتيس

.. وهاتور الإلهة البقرة الإلهة الأم، ولأخوها هيجيت، مع الإلهة
الضفدع رمز للبعث والأحياء.

الملك: الصقر على رأس لله الموتى وسيد الأحياء، الصقر على قدمي إله
الموتى وسيد الأحياء.

كبير الكهنة: الملك بين الإلهة تتوج هامته بالتاج الأبيض، تاج مصر العليا،
الملك بين الآلهة يتوج رأسه بالتاج الأحمر تاج مصر السفلى، وفي
يده الصولجان ومدقة للقمح، المجد للإله المبعوث من بين الأموات،
المجد لسيد الموتى والأحياء، ها هو ذا ينهض من التربة. يقوم على
ركبته. المجد لأوزيريس المبعوث من بين الأموات.

الملك: كل المجد وكل الجلال لأبى الناهض من النوم الطويل. قد ابنتعت
ذاته، بقوة صدره، ومن ورائه إيزيس الأم المقدمة تمد أجنحتها
عليه وتمد إليه يدها بعلامة الحياة.

ليس هناك أوضح من هذه المسرحية بفصولها المتعاقبة دلالة على البعث
من بين الأرماس وتتفق الحياة في الموت، للهم إلا تصوير الحدث نفسه على معبد
إيزيس في فيلة، حيث نرى سيقان للقمح تبرز من المومياء، يمسحها الكاهن من
جرتة، وهو ما يذكرنا بوصف بلوتارك لهذه الأعياد كما رآها في أيامه، نقلاً عن
ترجمة الدكتور لويس عوض:

"في اليوم التاسع عشر أثناء الليل كان الناس ينزلون إلى شط البحر. وينقل
لكهنة وخدام المعبد ألوعاء المقدس، وفي هذا ألوعاء صندوق من ذهب كان الكهنة
يملئونه بالماء للعذب الذي كانوا يغترفونه من النهر، وعندئذ يتصايح أعوانهم قائلين
إن أوزيريس قد وجد بعد أن كان مفقوداً. وبعدئذ كانوا يستخدمون الماء ليبلوا به

تراباً من تراب الأرض الخصبة الزراعية، تراباً قد عجنوه بأفخر العطور وأثمن الطيوب، ومن هذا التراب كانوا يصوغون تمثالاً صغيراً على صورة هلال، ثم يكسون هذا الدمية بلباس ويزينونها.

من أقدم الأعياد الدينية للفرعونية التي وصلتنا عنها نصوص متفرقة، ونقوش في بعض المقابر في طيبة أو في قاعة الأسرار الأوزيرية في أيديوس، عيد مهرجان الربيع المعروف بمهرجان "سيد". ومن مجموع النصوص التي أوردها دريوتون من بردية الرامسيوم فيما يتعلق بتقويج سيزوستريس الأول (١٩٨٠ - ١٩٣٥ قبل الميلاد) والتي أوردها جيمس عن مصادره المختلفة يكون بوسعنا أن نقيم تصوراً مستحدثاً لهذه الأعياد التي كانت تجري مجرى التمثيليات الدينية، والتي يرى جيمس أنها في الأرجح تمثيلية دورية تصور تجدد الاحتفال بالتقويج. والدور الرئيسي في هذه التمثيلية هو دور العمود المقدس، أو العمود المخل، أو عمود جد لوت.ت.

يرى جارينز أن عيد إقامة العمود - في الثلاثين من شهر كيهك (كيك) كان يعتبر أوفق مناسبة لاعتلاء الفرعون الجديد عرش مصر - في بداية للربيع أما العلامة ست - فيرى أن اليوم الأول من الشهر الخامس كان يعتبر أول يوم من أيام السنة، وأن إقامة العمود المقدس لم يكن أمراً تقتصر دلالته فحسب على بعث أوزيريس. ويفهم من ذلك أنه يصور أيضاً تقويج حوريس الحي - وكل فرعون في مصر هو حوريس - بل تتجاوز دلالة ذلك حتى تشمل على المعنى العميق في كل هذه الأنوار التمثيلية المقدسة معنى تجدد الحياة، واستمرار خصوبة الإنسان والحيوان والأرض، وكفالة وفاء الأرض بميعادها، حيث أن وفرة المحاصيل وتكاثر الحيوان وبقاء الإنسان نفسه مرتبطة كلها بشخص الملك الذي يمثل حوريس ابن أوزيريس وريث الإله الأول الذي نزل إلى الأرض ولورثها الخصب والنماء ومعرفة أسرار الأرض نفسها. والرابطة هنا بال شعائر الدينية البدائية التي تجري

مجرى التمثيل، عند الأقوال البدائيين، رابطة لا يخطئها الفهم ولا يغيب عنها للبصر - وهي للرابطة التي تجري مجرى التطور الوثيق للمتسلسل حتى نجد لها مرة أخرى في أعياد ديونيزيوس عند الإغريق ثم تتخلق منها التراجيديا والكوميديا اليونانية التي ترجع إليها تقاليد المسرح حتى اليوم.

على هذا النحو نجد أننا في هذا التمثيلية التي سنلمح الآن تصورنا لها، تصوراً مؤسساً على ما أورثنا للزمان الطويل من نقف. للنصوص وإحياء للنقوش، في هذا التمثيلية، على غموضها - يكون لنا أن نستخلص المغزى في موت الملك - موتاً شعاعياً - حتى يبعث من جديد بوصفه حوريس، وعلى ذلك فإن الملك تتجدد طاقته وقواه المخصصة للأرض وما عليها، كل عام، باعتباره بؤرة للتكوين الاجتماعي كله، وبذلك تتصف الدراما الشعاعية بفعالية شاملة مؤثرة يمتد أثرها إلى كل أطراف المجتمع.

ها نحن في مهرجان الربيع، في عيد إقامة العمود المقدس، في حفل تتويج الملك الذي هو حوريس، وسنشهد المعجزة الكبرى، معجزة البعث الجديد لأوزيريس إله الزرع والضرع والنيل والخلود، وصعوده إلى العالم الآخر حيث يسود إلى أبد الأبدن، وسنشهد مصرع الشر وسقوط ست إلهة المحل والقحل والخبث والمكيدة.

كبير الكهنة: أصبحوا الطريق. أصبحوا الطريق. هو ذا العمود المسجى. للعمود الذي تكمن فيه خصائص للخلود، هو ذا العمود واهب الحياة. تمتد منه أراغان تحملان قرص الشمس، وتطوه علامة للخلود. ولكن للعمود مسجى على الأرض للبدان المقسمتان للعمود المسجى تمكنان بالوصولان ومنقة للقمح. رأس للعمود متوج بالقرنين الهاتين. وعليه الريش. ولكن للعمود هاج على الأرض. وما زال الإله الممزق ملفقاً في الأكتاف.

الملك: قد أُرْلِفْتُ القُربان، ودخان النُبِيحة يتصاعد تحت العمود. قد سكبتُ
للنبيز الأحمر من دماء الأرض. ونيران الموقدة تتأجج بالشبع
والامتلاء.

كبير الكهنة: أحنوا للرؤوس .. أحنوا للرؤوس .. قد تخرج رأس النور الفتى
وسقط رأس للطير المتصايح. وروى ظمأ الأرض بالنبيذ الأحمر ..
تقدم يا حوريس المتبرر، تقدم أيها الإله الذي تملك السلطان، ويقف
الحق إلى جانبك .. ها هي ذي عينك المملوكة تُردُّ إليك .. هو ذا
النور يشرق من جديد. عينك التي دمرها الشرير قد ارتدت إليك
وارتد إليها النور. أيها للعذب بالمحبة أيها القوي بالوفاء، يدك هي
اليد العليا.

إيزيس: إليك عرشك أي بُني حوريس .. إليك عرش أبيك، اصعد إليه
للعبات التمتع بين حاملي المراوح. اصعد بقدم ثابتة أي بُني
حوريس، ابن أوزيريس العظيم. إن "لبوا" الإله ابن أوي يتقدم
أمامك، الإله فاتح الطريق يخطو أمامك ويؤمن مسيرك المظفر إلى
الأمام.

كبير الكهنة: تقدم أيها الإله المتبرر بالحقيقة، مد يدك وأقم العمود. ارفعه عالياً
متمجداً في هذا اليوم المجيد.

الملك: ها قد قام العمود .. الإله للمسجى على الأرض قام .. الإله
المسجي على الأرض قام.

كبير الكهنة: فلنفرح ونتهل .. العمود قام .. فلنرقص الآن رقصة الابتهاج
والشكر والعرفان .. العمود قام ..

الملك: قد صعد الإله العظيم، إله العالم الآخر، إلى مملكته - قد تبررت ريشة للنعام التي حملت الإله إلى عالم الخالدين. أما الشرير فاندفعوا به إلى تحت. قد هوى للشرير، وانهار سلطان للموت.

إيزيس: اندفعوا به إلى تحت، فليبق الشرير ساقطاً على الأرض إلى أبد الأبدين. أما أنت أي بني حوريس فأنت تبدأ دورة الحياة الجديدة، أنت تزدهر الآن من جديد كالبن للقمر الوليد، أنت فتى يانع الشباب، علماً بعد عام، مثل "تون" في بدء الخليقة، في أول الزمان. قد ولدت من جديد، أي بني حوريس.

كبير الكهنة: مثل للحظة التي رفرت فيها أنثى الصقر المقدسة على جدت أوزيريس المسجى قد ولدت من جديد .. الأرض لك .. المجد لك .. للخلود والمجد لك ..

الملك: الآن وقد صعد أبي الإله العظيم إلى مملكته في عالم الخالدين، ضموا الحبل حول العمود. هوذا للعمود الذي انزاح عنه كل مجد قد أصبح مأوى للشرير. ضموا الحبل سريعاً حول العمود، إن الغادر قائم الآن في العمود. "مت" الإله الخنون يقوم بيننا ويده للخبثاء ممتدة تحمل النية السيئة. ضموا الحبل وأوثقوا الرباط. غلوا العمود.

كبير الكهنة: قد تمجدت بالعزم والشجاعة أي حوريس. قد ألزمت الشرير مكانه وأحبطت مكيدته. أميلوا العمود، سجدوا على التراب، وليدفع به إلى تحت، فليزج به إلى الظلام.

إيزيس: قد هبط الماء إلى أدنى الحدود والتصق بالقاع. سوف ينحصر الجزر إلى آخر مداه، ثم تمتلئ للشيطان بالماء. أي بني حوريس، سوف تورق الزروع وتلقي بثمارها المليئة بالعصارة. سوف تهتز البذرة

بماء الخصوبة، وسوف يتجدد فيك المجد القديم الذي لا يفرض منه الشباب.

كبير الكهنة: فلنرقص رقصة الابتهاج والعرافان. الريش يرتفع الآن ويهتز تحت السماء. للقرنان القويان يحملان قرص الشمس. وقد تحقق الوعد الذي لا يخيب.

جيمس يربط هنا بين الأحداث التي تمثلها مسرحية العمود المقدس والأحداث التي تجري بها مسرحية الأسرار الأوزيرية وبين السمة الأساسية لأوزيريس باعتباره أولاً إله الخصب والنبات والتكاثر، وباعتباره بعد ذلك الملك الميت، وهو يرى أن في ذلك ما يوحي بأن وراء التمثيل الدرامي لموت الإله وبعثه تكمن آثار التقليد القديم الذي يقضي بأن يموت الملك أو الحاكم أو الزعيم إذا تخالفت قواه وأدركته الشيخوخة وأصابه المحل والجفاف في صميم طاقاته الحيوية، وهو التقليد الذي طالما شهدناه عند القبائل والأقوام البدائية والذي كان عندهم أيضاً يجد تعبيراً درامياً في طقوسهم وشعائهم التمثيلية.

ذلك أن شيخوخة الحاكم تهدد الأرض بالجذب والقفل، وانحصار فحولته ينعكس على الأرض والحيوان والإنسان فيوشك أن يصيبها بالذبول والموت. ولعل في مهرجان سيد - وهي أقدم التمثيليات التي وصلتنا - ما يشير إلى محاولة المصريين القديمي بعث الحياة في الأرض في بدء كل ربيع، وذلك بالالتجاء إلى إجراء شعائر تمثيلية مقدمة لها أثر خارق فعال، بدلاً من قتل الملك للشيخ بالفعل وإحلال للملك الشاب للجديد محله، حتى يتبوأ مركزه في بؤرة المجتمع يشع منه الخير والخصوبة والنماء.

على أن هذا الفهم الذي يعزي إلى "الأثروبولوجيا" فحسب، على صحته، لا ينبغي في ظننا أن يخفي الدلالة الأخرى للكلمة في هذه الأسطورة، ولا أن يدعونا أن نغفل نواحيها متعددة المراتب، إن صح التعبير.

إن التوق نحو البعث، نحو الخلود، نحو الانتصار على الموت، هو أعمق نزوعات الإنسان في كل مكان وزمان، حتى لتجد مدرسة التحليل النفسي أن "الهو" الذي تتكون منه أفعال قوى النفس الإنسانية ولكرها أثاراً وعمقاً، لا يعترف بالموت، بل لا يعرفه ولا يدرك كنهه. وفي أسطورة إيزيس، في تصويري أبلغ تعبير عرفه الإنسان عن هذا التوق المحرق الدائم لبداً، بل لعله أبلغ وأروع أثاراً من قيامة المسيح وبعثه.

فإذا تركنا المستوى الميتافيزيقي للأسطورة. ورجعنا إلى بردية وصلات إلينا من عهد رمسيس الخامس (حوالي ٢١٥٥ قبل الميلاد) وقد أعيدت كتابتها من برديات أقدم منها عهداً، وجننا الدكتور أحمد فخري يقول إن "المصريين لم ينظروا إلى آلهتهم إلا كبشر مثلهم، فهم يصفون الشيء الكثير من ضعفهم، بل يصل الأمر بهم إلى السخرية منهم أحياناً، بل نرى عندهم أدباً من النوع الذي يطلقون عليه الآن "الأدب المكشوف"، ونقرأ فيه ما يحدث بين الآلهة من أمور لا تقرأها الأخلاق المتواضع عليها بل نعرف عن المصريين أنهم كانوا يمقتونها...."

لكني أرى في هذه البردية مصداقاً على عظمة هذا الشعب واتساع أفقه وسماحته ورحابة صدره، أرى فيها مصداقاً لما نعرفه عن شعبنا من تسامح أصيل، ودعابة نابغة عن فهم محيط شامل، وتسام على الفجاعة الإنسانية الأساسية بالسخرية منها، وبالضحك، والإدراك السليم للإنسان وآلهته وأبطاله، والقبول الذي يتأتى عن موقف "ظمفي" فطري - إن أمكن لنا التعبير - يتغلّب فيه الإنسان على الكارثة وعلى امتناع المعنى، بالقبول والدعابة التي لا تقف عند سطح الأحداث ولا تقتصر على الظواهر.

ومدار الأسطورة هنا ذلك النزاع الذي نشب بين حوريس وست، بعد أن قُتل ست أوزيريس واغتصب ملكه. والمعروف عند المؤرخين أن تمثيل تلك الأسطورة - كما يقول الدكتور أحمد فخري - كان من الأمور المألوفة منذ أيام الأسرة الثانية عشرة على الأقل، وربما كانت تمثل قبل ذلك وكان المصريين يمثلون حوادثها كل عام في عيد أوزيريس في أبيدوس، وكان للكهنة يقومون بأدوار الآلهة، ويشارك الناس في تمثيل المعارك. وكان يحج إلى أبيدوس في كل عام آلاف من الناس ليشهدوا تلك المواقب والتمثيلات التي تستغرق عدة أيام. وقد حفظ لنا للزمن بعض برديات فيها نصوص حوار الممثلين، وفيها توجيهات خاصة مثل قول المؤلف أنه "عند ذلك تسمع ضجة" أو "يأتي صوت من بعيد قائلاً ما يلي".. وهكذا، وهذا ما جعل الباحثين في تاريخ المسرح يؤمنون بأن هذه الأسطورة التي كانت تمثل حوادثها قبل أربعة آلاف عام هي أقدم ما نعرفه من التمثيلات في العالم كله، إذ كان المصريون يمثلونها قبل ظهور المسرح اليوناني إلى عالم الوجود بما يقرب من ألف وخمسمائة سنة.

عندما قام للنزاع بين حوريس المطالب بعرش أبيه أوزيريس، وبين ست الذي قتل أوزيريس، ونثر أشلاءه، واغتصب مملكته، رأى الآلهة أنه لابد من وضع حد للنزاع وعقدوا محكمة منهم للفصل بين الخصمين. وانقسم الآلهة بعضهم يقف في صف حوريس والبعض الآخر يقف ضده. وطال النزاع أمام محكمة التاسوع الإلهي ثمانين عاماً. كان تحوت من أنصار حوريس، وقف أمام الآلهة التسعة يقرأ خطاباً أرسلت به الإلهة نوت إلهة السماء إلى المحكمة:

تحوت: "أعطوا منصب أوزيريس لابنه حوريس، لا تقترفوا هذه الكبائر من أعمال الظلم والجور فلا موضع لها. وإلا غضبت، وخرت السماء على الأرض. قولوا لرب العالمين، رع، أن أجلس حوريس مكان أبيه أوزيريس."

ولكن هيئة المحكمة ما زالت تتردد، الآلهة يـرون الحق في صف حوريس، ولكن كبيرهم لم يصل بعد إلى قرار، وها هوذا يهيب بحوريس:

رع: "إنك واهن البنية ضعيف الجسم. هذا منصب أكبر من أن يقوم بأعبائه طفل مثلك تفوح من فمه الرائحة الكريهة ما تزال".

غضب الإلهة، وغضب القضاء الثلاثون وثارت ضجة في المحكمة وهتف أحد الآلهة بكبيرهم رع:

قد أصبح معبدك خلوياً

فكانت صدمة لكبير الآلهة، وأص كرامته مهينة مبذولة، واستلقي على ظهره وحزم قلبه. فخرج تاسوع الإلهة وصرخوا في زميلهم الجريء الذي تطاول على رع وطردوه من المحكمة فإن في جرمه أعظم الخطورة، ولكن رب العالمين قبع في حجرته حزناً غاضباً لكرامته الجريحة حتى جاءت الآلهة حاثور ودخلت إليه، ورفعت ملابسها حتى تعرت فضحك من ذلك العبث للجريء، وذهب غضبه. واستمرت المحاكمة بأدوارها المتقلبة، للخصمان يندليان بأقوالهما، وإيزيس تهتد، وست يتوعد. رفض ست أن يمثل أمام المحكمة طالما إيزيس تنازعه القول أمامها، فقرر رع أن تتعد المحكمة في جزيرة في وسط النيل وحظر على الإله الذي لوكلوا إليه نقلهم في قاربه أن ينقل إيزيس. ولكن الإلهة الحصيفة تحال عليه وتخدعه، فهي إلهة السحر والحيلة وهي تارة امرأة عجوز، وتارة غراء جميلة تتخاول أمام ست، تحت أشجار الجزيرة، بينما الآلهة يتناولون طعامهم. وإذا ست يهيم بها حباً، فإنه لم ير لها مثيلاً في الأرض كلها. وإذا ست يقوم إليها، ويغازلها.

إيزيس: يا سيدي العظيم، لماذا تغازلني؟ أنظر .. إنني كنت زوجة لأحد رعاة الماشية وأنجبت له ابناً ذكراً. ومات زوجي، فتولى الصغير أمر الماشية التي كانت ملكاً لأبيه. لكن شخصاً آخر جاء واستولى

على الحظيرة وقال لابني: سأضربك، وأخذ ماشية أبيك، وأرملني
بك إلى الخارج. سيدي .. أفني أود أن تكون أنت حامياً لابني
وراعياً لمصلحه.

عندئذ قال ست: "هل يجوز أن يستولي غريب على الماشية، على حين أن
ابن رب العائلة موجود؟"

وعندئذ غيرت إيزيس نفسها إلى حداة وطاروت واتخذت موقفا على قمة
أحد الأشجار ونادت ست:

إيزيس: أي ست .. أنا إيزيس أم الإله .. إليك على نفسك. إن فمك هو الذي
قالها .. ونكاؤك هو الذي حكم عليك .. فماذا تريد الآن بعد ذلك؟

وتستمر التمثيلية ويعود ست باكياً إلى رع، ويأمر كبير الآلهة بعقاب الإله
الموكل بالقارب، ذلك الذي خدعته إيزيس فنقلها إلى الجزيرة، وتمضي المحاكمة
والمجادلة والمرافعة والمداولة، حتى يقترح ست أن يتقمص كل منهما صورة فرس
البحر ويقوصان في الماء، فإذا صعد أحدهما فوق سطح المياه قبل مضي ثلاثة
شهور فقد الحق في المنصب، وكسبه الآخر. وخافت إيزيس على إنها فالتقت ربحاً
في الماء لتصيب عدوه لكنها أصابت إنها، فصاح بها أن تتركه، ثم ألقت ربحاً
فأشتبك بعوده ولكن ست راح يستعطفها، فتركته أيضاً، ولقتل ست عين حوريس
وأعلنت الإلهة حاتحور إلى حوريس عينه كما أعلنت إلى إيزيس رأسها بعد أن
لجنته ابنها حوريس غضباً منها، وفي المحكمة من جديد يؤتي بالخصمين:

كبير الآلهة: إنهبنا فاستمعا إلى ما أقوله. كلا، واشربا. أما نحن فسنفعل ما يجعل
السلام يسود. ولا نتشاحتا معاً كل يوم.

تؤتي إيزيس سحرها فتجعل ست يحمل من خصيته نفسها .. وتستمر
المخاضة والمشاحنة وحيل السحر، حتى يتدخل أوزيريس فيرسل خطاباً يهدد
الآلهة بأن يبعث إليهم برسل لهم وجوه للوحوش يجرونهم جميعاً إلى العالم السفلي،
لا يخافون إلهاً أو إلهة، يحضرون إليه قلب كل من يحيد عن الحق.

وإذا الآلهة تخاف، وإذا ست يقر لحوريس بحقه في عرش أبيه، وإذا به
يساق مكبلاً بالأغلال أمام المحكمة، وترعد السماء، وتنتهي التمثيلية بصيحة
إيزيس:

إيزيس: لقد توج حوريس ملكاً. وأصبح تلسوع الآلهة في عيد. وأضحت
السماء في سرور. الآلهة يمسكون بأكاليل الزهور إذ يرون
حوريس ابن إيزيس الذي توج ملكاً عظيماً على مصر. امتلأت
قلوب التلسوع بالفرح، وابتهجت البلاد جميعاً إذ ترى حوريس ابن
إيزيس قد أعيد إليه منصب أبيه أوزيريس سيد أبو صير.

كبير الكهنة: إن حوريس صادق الصوت.

حوريس: أنا حوريس، الصقر الولقف على أبراج قصر الإله مستور الاسم.
إن طيراني قد بلغ الأفق، وتجاوزتُ آلهة قبة السماء. وتقدمت في
موقعي عن آلهة العناصر. بل النسر ليس بمطبق أن يدركني في
أول انطلاق لطيراني. مكاني بعيد عن ست عدو أبي أوزيريس. لقد
فتحت طرق الأرض أمام النور. ألق في طيراني وما من إله
يوسعه أن يفعل ما فعلت. أنا حوريس الذي مكانه بعيد عن الآلهة
والناس. أنا حوريس ابن إيزيس ..

فإذا عدنا إلى النص الذي خلقه لنا "أخرفرت" رئيس مالية الملك سنوسرت
الثالث وهو النص الذي يلخص مسرحية آلام أوزيريس وبعثه، وجدنا إنها تتكون

من فصول ثمانية تصور موكب أوزيريس، وعبوره في زورقه، وخروج الإله تحوت رب المحكمة، بعد أن لقي الإله أوزيريس حتفه، لتمجيد الجند العظيم، ثم تجري الاحتفالات المقدسة وإعداد الجثة الإلهية، ثم يسير الجمهور في حشد عظيم إلى المقام المقدس بالصحراء خلف العرابية المنقونة، حيث يودع جثمان الإله الراحل في قبره. فإذا كان للفصل السابع فهي الموقعة العظيمة التي تدور على شاطئ "نديت" حيث ينهزم أعداء أوزيريس ويسقط ست مدحوراً. وفي الفصل الأخير يعود أوزيريس إلى الحياة، ظافراً منتصراً، يدخل إلى معبده في موكب الانتصار العظيم، بين الترافيل والأهازيج:

إيزيس: هوذا أوزيريس الأمير قد عاد ملكاً على البلاد. وطالما بقي الرب أتوم في لفته، فإن أوزيريس المبرر سيظل ملكاً للأحياء.

كانت أسطورة أوزيريس وإيزيس وحوريس مصدر للوحي لكثير من التمثيلات الدينية في مصر القديمة، كما كانت أيضاً وحياً لمسرح لا يمكن أن تطبق عليه صفة المسرح الديني، إذ كان يخلو من الشعائر الدينية التي يقوم بطقوسها الكهنة، وللثابت أن مصر القديمة عرفت هذا المسرح اللندوي الذي يقوم بأدواره ممثلون من عامة الناس لا من صفوف الكهنة، وأنه كانت تجوب نواحيها فرق تمثيلية جواله لعلها أقرب شئ إلى الفرق الشعبية التي كانت تجوب أطراف البلاد حتى عهد قريب، تقوم برلمجها على تمثيلات تتولد من وحي الظروف ووفقاً لما يطلبه للجمهور، في نطاق عريض من تكوين درامي من الحدود لا يصوغ مؤلفه للمجهول إلا خطوطه العريضة، وينسج الممثلون لماعتهم نسج التمثيلية الحار النابع من أنفاس الجمهور نفسه.

وقد تناهت إلينا عبر الحقب والأجيال تلك النتف من التمثيلات التي كان يعرفها أجدادنا، وعرفنا منها أنه كان لهم المسرح الديني الصرف الذي يصور الأساطير ويتوسل بها إلى انبعاث الخصب وتجديد دورة الحياة، كما كان لهم

الكوميديات التي تسخر من الناس بل تتناول مقام الآلهة بالدعابة والعبث والمرح كما صنعوا أيضاً مسرحاً خلقياً يدعو إلى الاستمساك بأهداب التعاليم السماوية بل نحن نحس في بعض مشاهدهم المسرحية رمزاً عن الموقف الميتافيزيقي للإنسان، وحماساً بمعاملته النفسية، وبإحساسه أمام الكون، كما عرفنا أيضاً أن لهم مسرحهم الذي ينطوي على استخدام الأسطورة في الكفاح الوطني ضد الغاصبين - في الفترة التي كان الغزاة للفرس قد حلوا بالبلاد واغتصبوا البلاد - فكان للمسرح أداة من أدوات المقاومة الشعبية ودعوة للثورة على الغزاة الأجانب.

هذا إلى أن أرجح الظن أن المسرح في مصر القديمة كان وثيق الارتباط بالرقص والباليه، وكانت تتخلله الحوار الأغاني والموسيقى، وكان يعرف التمثيل بالإيماء والمحكاة.

في خلال العصور الطويلة الممتدة عبر تاريخ مصر عرف المسرح، في أغلب الظن، تطورات متعاقبة لا تكاد نلمح منها إلا البصيص الضئيل، فانتقل من مرحلة للمسرح البدائي الذي لا يكاد يفترق إلا في القليل عن الشعائر الدينية البدائية، إلى مرحلة للطقوس الكهنوتية التي يشخص فيها الكهنة والملوك أدوار الآلهة، إلى مرحلة للمواكب والاحتفالات والأعياد المقدمة التي تشمل على الدراما والباليه والغناء والموسيقى .. حتى تدهور المسرح، حين وفد الظلام إلى البلاد وهاجمتها جحافل الغزاة، وراحت الحضارة العريقة تخبو وتندثر وتلوذ بمكامنها العميقة في أركان البلاد وفي أعماق النفس الشعبية وبين طوايا تقاليد الناس وعاداتهم الأصلية وفي لغتهم وطرائق سلوكهم التي لم تقو عليها عداوة الأيام. وانتقلت تقاليد المسرح تنبثق من جديد في تربة أخرى جديدة خصيبة عبر مياه البحر الأبيض المتوسط، بين ظهراني شعب الإغريق الفتى الذي أخذ يرسى على الأسس القديمة ويبنى، على تقاليد الأرض التي رعت أقدم الحضارات، حضارة جديدة مازلت لأثرها عميقة الجذور في حياة الإنسان المعاصر، هذه الآثار التي

امتزج فيها ما قوي على البقاء من تراث مصر القديمة بما ابتدعته الحضارة
الإغريقية، وواصل الفن المسرحي مسيره في أولى مراحل موكبه الطويل.

المسرح المصري القديم

المسرح المصري القديم

هيرودوت: أنا هيرودوت الإغريقي، رأيت هذه الأشياء بعيني، وما أن تشرع للشمس في الأفول حتى ...

كبير كهنة أريس: للشمس تغيب يا كهنة أريس، يا سدنة الإله للقوي للذراع، اله بابريميس الراقدة في شرق البحر الكبير. حثوا خطاكم، أحبطوا الإله بقلوبكم فإنه يشدد قلوبكم. ها هو ذا المعبد أمامكم، أنركناه بعد لأي، فعليكم أنتم أن تفتحوه أمام الإله.

كبير كهنة الإلهة الأم: مكانكم يا حرس المعبد، يا كهنة الأم الإلهة. مكانكم تسدون مدخل المعبد على للواغلين، وتنفعون عنه بسياج من كثرنكم. شدوا قبضاتكم على عصيكم الغليظة التي باركتها الإلهة الأم. فلن يكون في مقدور أولئك الولفين الغرباء أن ينفذوا إلى المحراب للمقدس.

كبير كهنة أريس: بل شدوا قلوبكم، أنتم الساهرين الليل على الإله الراقد في نلومسه الذهبي، في قنس محرابه، وأنتم الذين تنفعون عربة الإله للذهبية ذات العجلات الأربع، حاملة نلومس الإله، فلنكن مراعكم قوية. أريس قد بلغ الآن أشده، فما أطول الدهو الذي لنقضى حتى شب الإله، وعاد يطلب أمه في معبدها. حثوا خطاكم، فالعربة

الذهبية سوف تنتفتح أمامها الأبواب وكثرة الرجال. والناووس
الذهبي سوف يرتفع عنه الغطاء.

أحد كهنة الإلهة الأم: انظر يا كاهن الإلهة الأم هذه للجمهرة المحتشدة على الجانب
الأخر، حول العربية للذهبية. لا ريب أنها تزيد عن الألف، ألا تسمع
لهم لغطاً وضجيجاً؟ ألا ترى للعصي الغليظة في أيديهم؟ لقد نذروا
نذراً، وكلهم عاهد للعزم على الوفاء. أيديهم شديدة على العصي،
وفي أعينهم بريقاً!

كبير كهنة الإلهة الأم: مكانك يا صغير القلب. مكانك إلى الباب الرفيع العماد. فلا
مكان للقلب الخائر ولا للقبضة المتخاذلة بين كهنة معبد الإلهة الأم.
الإيمان أقوى من العصا وبريق العيون له نطفاء. يا كهنة الإلهة
الأم، لا يردعكم الواغلون الغرياء، ادفعوا عن أبواب معبدكم. ثبتوا
قلوبكم بأعمدته الثابتة. العجلة الغربية حاملة للناووس الغريب لن
نتفد إلى معبد الإلهة الأم.

كبير كهنة أريس: العجلة المقدسة لن يقف في طريقها باب، ولن يوصد أمامها قلب
ولا محراب. وأريس الإله القوي للذراع في رفقته ألف مقاتل
يقترمون كل طريق أمام وجه الإله. لنطفأت جذوة الشمس، وعيوننا
قد اشتعلت بالوفاء، لفتحوا الأبواب.

هيروdot: رأيت المعركة تدور، ورأيت أنصار أريس ينتصرون لإلهم القادم
من بعيد، ويهجمون على كهنة الإلهة الأم، فيردهم هؤلاء،
ويقتلون جميعاً بالعصي والهروات. وتشج الرؤوس، ويهلك
الكثيرون من جراء ما يصيبهم من جراح. لكن المصريين يزعمون
أنه ما من أحد يموت قط في هذه المعركة!

أما في بلدة هايس، في معبد ناوث، فيوجد قبر ذلك الذي لست في حل من البوح باسمه. للقبر خلف المذبح، يقوم إلى الجدار الخارجي، على طول ذلك الجدار. وفي المحراب تقوم مسلتان عظيمتان من الحجر. وهناك عن كثب بحيرة يحفها إفريز من الحجر المستدير تام الاستدارة، وبالليل تقام على هذه البحيرة تمثيلات كتلك التي شهنتها في بابريميس. لكنها تحكي قصة ذلك الإله، ويسميتها المصريون بالأمسار.

إنني أعرف الكثير من هذه الأشياء، ولكن فليطلق للصمت المقدس عنها فمي، فما أنا بحلٍ من الكلام...

فإذا استمعنا إلى حديث هيرودوت عن تمثيلات المصريين القدامى حول البحيرة المقدسة تحت جناح الليل، وشهدنا "تمثيلية" أخرى رآها في مدينة بابريميس، ثم عبرنا الزمن ثلاثة قرون، وجدنا مؤرخاً إغريقياً آخر هو بلوتارك الذي وصف لنا طقوساً دينية درامية كانت تدور في أحد أيام شهر هاتور لتصور قصة العثور على أوزيريس المفقود، بعد أن قتله أخوه ست، وفرق لشلاءه في البلاد، وطافت إيزيس تجمع أوصال الإله للممزق، على ما تجرى به الأسطورة الشهيرة التي ليست هنا بحاجة إلى التعريف.

يقول بلوتارك: "في اليوم التاسع عشر، ينزل الناس ليلاً إلى شط النهر. وينقل خدام المعبد وللكهنة اللوعاء المقدس الذي يشتمل على صندوق من الذهب، يصبون فيه الماء العذب الذي كانوا قد اغترفوه من النهر.

وحينئذ يرتفع التهليل بأن أوزيريس قد عثر عليه بعد أن كان مفقوداً."

كورس: أوزيريس المفقود عثر عليه ..! أوزيريس المفقود عثر عليه..!

ثم يرشون الماء على التربة الخصيبة، ويعجنون السراب بالعطور والطيوب للثينة، ويصوغون منه تمثالاً صغيراً على هيئة الهلال، يلبسونه ويذوقونه.

كان المصريين للقدمى يرون في أوزيريس إله للخصب، ويؤمنون بأن أرضهم للطيبة من لحم الإله الممزق. وما يسترعى النظر في قصة بلوتارك أن إيزيس لا تلعب دوراً في هذه الطقوس التي يصفها، بل أن التهايل يرتفع ابتهاجاً بالعنور على الإله إذ يصب الكهنة ماء من النهر في وعاء ذهبي. فما معنى هذا الرمز؟ لعلنا إن نفهم له معنى إلا إذا تذكرنا الأسطورة الأوزيرية التي تقول بأن إيزيس قد عثرت على جميع أوصال الإله الممزق. فيما عدا جزء واحد من جسمه قيل إنه رأسه، وقيل إنه عضو الذكورة والإخصاب منه.

فإذا تذكرنا، من ناحية أخرى، أن المدرسة الفرويدية في علم التحليل النفسي ترى في الماء، وفي أمواج النهر، دلالة جنسية تظهر في الأحلام، وتظهر في أساطير الشعوب البدائية، وإذا ربطنا بين هاتين الملاحظتين، فلعن أن نفس صلب الماء من النهر، ثم عجنه بالتراب مع العطور والطيوب بأنه تصوير لعملية إخصاب الأرض، وعودة الجزء المفقود من أوزيريس.

لقباط مصر يعرفون شيئاً من ذلك حتى اليوم، حتى لنكاد نلمس في بعض طقوسهم الدينية ما يمت بشبه إلى الطقوس الأوزيرية، ولعل في ذلك ما يؤيد النظرية التي ترى في بعض أسرار المسيحية وريثاً لأسرار ديانة الفراعنة. ففي ليلة عيد القيامة نرى الكاهن ينلو قصة صلب المسيح وبعثه، ويرد عليه الشمامسة والعريفون بالترنيم والموسيقى، ثم تطلق أنوار الكنيسة فجأة، وترتفع أصوات دق عالية تمثل انشفاق القبر وقيامه للمسيح من الموت ويرتفع تهليل للمؤمنين بصيحات الفرحة ..

كورس: المسيح قام !! للمسيح قام !!

ومن مراسيم القديس القبطي أيضاً أن يقوم الكاهن برش الماء المقدس على المؤمنين في نهاية القداس، وأن يرشه على الأخص على أحواد سف النخيل في الأحد السابق لمعيد القيامة، وفي ذلك شبه قوي بما ذكره بلوتارك عن رش الماء العذب على الأرض للخصيبة.

فيذا عرفنا ما قاله مؤرخان إغريقيان بارزان عن المسرح الفرعوني وهما شاحدا عيان، كان لنا أن نتساءل عن مدى صحة الفكرة التي روج لها الإغريق أنفسهم، بأن المسرح لم يظهر إلا عند الإغريق.

والقضية المسلم بها، مع ذلك، أن الشعوب والأقوام البدائية جميعا عرفت المسرح، أو ما يشبه المسرح، منذ أن عرف الإنسان نفسه.

ونحن نقول "ما يشبه المسرح" فنقصد بذلك إلى تلك الجوانب الدرامية في للطقوس والرقصات الدينية أو السحرية التي لا تخلو منها حياة أية جماعة إنسانية بدائية، لتمثل القنص أو الحب أو الموت أو نحوها من الموضوعات الكبرى التي ما فتئت تلح على الإنسان، وما زالت تلعب أهم دور في حياة الجماعة، منذ أن ظهر الإنسان حتى يومنا الراهن، وما نظنها إلا سوف تبقى في حياته وفي فنه، ما بقي الإنسان، ومهما تباينت أو تطورت أشكال مجتمعه.

والمسلم به أيضاً أن المصريين القدماء عرفوا هذه الطقوس الدينية التي تجري مجرى الدراما، فهي أقرب الأشياء إلى ما عرفه المسيحيون في أوروبا في القرون الوسطى من تمثيلهم لقصة آلام المسيح وصلبه وقيامه.

ذلك مسلم به من نصوص هيرودوت وبلوتارك، ومن الأسرار الأوزيرية التي شاهدها هيرودوت في مدينة هابس، ورأى بلوتارك شيئاً يشبهها بعده بنحو

ثلاثة قرون. وهو ثابت من النصوص المصرية نفسها، وبخاصة من نقش يعود إلى القرن العشرين قبل الميلاد، وقد نشره الأستاذ شيفر في عام ١٩٠٤ في كتابه "أسرار أوزيريس في أبيدوس، في عهد الملك ميزوسمريس الثالث".

ومن هذا النقش نعرف أن الاحتفالات كانت تستغرق عدة أيام وتستهل بموكب فخم يمثل أمجاد أوزيريس في أيام حكمه لمصر. وكان المحتفلون يضعون على رؤوسهم شارات الإله أنوبيس، الإله الذي يحمل رأس ابن آوي، ويفتح الطرق ثم يأتي الكهنة في وسط الموكب يحفون بزورق يحمل تمثال أوزيريس. ثم تتقدم جماعات صغيرة من أعداء أوزيريس يعترضون طريق الإله. وتكبر معركة تنتهي بانتصار أوزيريس فيدخل ظافراً إلى محراب معبده في أبيدوس.

وفي داخل المحراب تكبر تلك الأسرار الخفية التي أقسم هيرودوت على ألا يوح بشيء منها، وصممت عنها للنصوص الفرعونية حتى اليوم.

ثم تعود الاحتفالات في رابعة النهار، وتكفن جثة أوزيريس التي جمعت إيزيس أشلاءها، في جناز مهيب. ولخيراً يهب حوريس لينتقم لأبيه في معركة بحرية على قنال ينديت، يهزم فيها أعداء أبيه، ويبعث أوزيريس حياً ليعود إلى محرابه في معبد أبيدوس منتصراً متبرراً في سلام، حتى تبتدئ الاحتفالات من جديد، في العام التالي.

فالطوقس الدينية للدرامية، والحوار الديني للدرامي، بما تحمل كلها من رموز ولبثات، وما تتضمنه من بصيرة، بالنفس الإنسانية، وما تثيره أيضاً من اهتمام درامي آخذ بالقلب، كل ذلك ثابت ولا جدال فيه، فلنستمع مثلاً إلى فقرة من الفصل ١٢٥ من "كتاب الموتى"، تصور حواراً بين الميت وحارس الباب الأخير الذي يقضي به، إذا انفتح، إلى محضر أوزيريس، فأغلب الظن أنه حوار ينم عن شيء من الأسرار التي كانت تكبر في خفية من العيون، حول البحيرة المقدسة،

ولأرجح الظن أنها تصف بالفعل هذه الأسرار الأوزيرية، عن طريق الرمز الذي يستبين بعد تأمل قليل.

الحارس: من أنت؟ ما اسمك؟

الميت: أسمى بئرة البردي للكلمنة في شجرة الزيتون".

الحارس: ومن أين عبرت؟

الميت: عبرت من مدينة الشجيرات في الشمال.

الحارس: وماذا رأيت هناك؟

الميت: كوكبة النجوم القطبية.

الحارس: فماذا قلت لها؟

الميت: قلت "رأيت منذ هنيهة الحدال للقائم في بلاد الفينيقيين هذه."

الحارس: فماذا أعطاك؟

الميت: موقدة للنار، وعموداً صغيراً من الفخار.

الحارس: وماذا فعلت بهما؟

الميت: وضعتهما على التابوت على حافة رصيف الشط، بالليل.

الحارس: فماذا وجدت هنا، على حافة رصيف الشط؟

الميت: صولجاناً من الصوان، واسم للصولجان هو "واهب الأنفاس".

الحارس: ماذا فعلت بموقدة النار والعمود الصغير من الفخار بعد أن وضعتهما في التابوت؟

الميت: بكيت عليهما. رفعتهما. أطفأت النار، وحطمت العمود ثم ألقيت بهما في البحيرة.

الحارس: تعال إذن، فادخل من هذا الباب إلى "قاعة العدالة المزدوجة".

في ذلك في أغلب الظن ما يشي بالأسرار الأوزيرية الخفية التي كانت تدور حول البحيرة المقدسة في الليل فلعل للبذرة الكامنة في شجرة اللزيتون هي رمز الخصوبة، والموقدة المشتعلة فيها النار هي الحياة، والعمود الصغير هو أداة الإخصاب في الجسم: ذلك كله رمز عن أوزيريس واهب الأنفاس ورب الخصوبة الذي لنطفات موقدته وتحطم عموده وألقي بهما في البحيرة.. وهناك في هذا الحوار إلماع بما حدث في بلاد الفينيقيين من نمو الشجرة التي أحاطت بأوزيريس، على ما تجري به الأسطورة المعروفة.

للميت لا يدخل إلى أوزيريس إلا إذا كان يعرف الإله ويحسن أن يقص على حارس بلبه الأخير قصة معرفته.

على أن ذلك كله ليس هو المسرح كما نعرفه الآن، فهل كان عند المصريين القدامى مسرح درامي بالمعنى الذي نعرفه الآن؟

إن الفصيل في الإجابة على هذا السؤال أن يقوم الدليل على وجود الدراما التمثيلية منفصلة عن طقوس العبادات وفروضها، وسواء في هذا الصدد أن تدور

الدراما حول مواضيع دينية أو لا تتور. فمعظم ما وصلنا من دراما الإغريق مثلاً تتخذ لها من الآلهة وأشباههم أبطالاً، وهي مع ذلك تمثيل صراح لا صلة له بالعبادات والطقوس.

إننا نجد في الفصل الرابع والثلاثين من كتاب الموتى، وفي بردية بريمنر - ريند نصاً مسرحياً نوره بحرفيته على التقريب، بعد إضافة بعض حوار الكورس وبعض عبارات للأشخاص، لتوضيح سياق الأحداث وكُنّه الأبطال. والكورس تعرفه المسرحيات المصرية القديمة، فليس في إضافته هنا، في محل للتوجيهات المكتوبة من نبو عن مألوف المسرح الفرعوني.

وينبغي لنا حتى نستبصر ببعض ما في المسرحية من رموز ودلالات أن نستحضر مرة أخرى كشوف علم التحليل النفسي في فهم الأساطير وصلتها بالنفس الإنسانية. فالمسرحية تصور صراعاً بين أبو فيس، الإله الثعبان، ورع الإله الشمس. وقصارى ما يسعنا أن نلمحه الآن أن الثعبان واضح الدلالة على النزوعات الجنسية أي الشبقية، وصلته بالأرض جليلة، وأن الشمس في أرجح الظن رمز للأمن والدفء والرعاية، فهي صورة الأب، والضمير، والواجب الخلقي. ونحن نستطيع أن نتصور قصة الصراع التي نقرأها الآن، في أبسط وجوها، على أنها صراع بين الدوافع الجنسية أي الإيروسية التي تسود ليل النفس، وبين مشرق اللص بالواجب الخلقي، والتسامي، وطاعة الأوامر الصادرة من عل في هذه النفس. وهناك للنص الفرعوني جوانب شتى نلتقي كلها لتأكيد مثل هذا الفهم.

فلنلق السمع إلى مسرحية "مصرع أبوفيس":

الكورس: نحن في موطن ميلاد رع، رب الأرباب وأمير التماسوع الأعظم للآلهة، العنصر الأولي الذي انبعثت من صلبه الآلهة والناس جميعاً. نحن في حافة الأفق الذي يشهد كل يوم مشرقه العظيم. من

ذا الذي يقبل من بعيد، مستخفياً بشخصه، وفي قلبه الشر؟ إلى
الوراء فلنتدهور إلى الأرض. فلتنكفى أنت المنقل بجريمتك. عجل
أيها الثعبان، وارجع إلى بئر الهوة العميقة، إلى الموطن الذي أمر
أبوك بأن يجري فيه العذاب المضروب عليك، أيها الخطير يا عدو
للنور! لو أنك تكلمت فسوف يدار وجهك إلى الوراء، ويلوي عنقك
حتى ما تملك لنفسك أمراً. سوف تحرمك الآلهة، الإلهة القطعة
الوحشية سوف تنزع قلبك، الإلهة العقرب سوف تشلك عن
الحراك. سوف توقع بك الإلهة للعدالة سوء العذاب، حتى تقضي
عليك للقضاء المبرم.

عد، وانج بنفسك من شرق السماء، حيث يزمجر صوت العاصفة.
أبواب الأفق تفتتح أمام رع، وجنود رع يقبلون مدججين بالسلاح.
ومهما كانت قوة أنصارك الساهرين طيلة الليل على حراسة جحر
في الهوة العميقة فما بوسعك أن تظهر على رع سيد الآلهة.

ها أنت تصلى نار المعركة، ها أنت قد اندحرت أيها المسخ الشائن،
ولّى أنصارك الفرار متخفين بالجراح.

ها أنت مقيد بالوثاق المتين، منقل بالضريلات. أية خدعة تريد أن
تتمسح خيوطها، أي كلام الآن في فمك؟ تكلم ..

أبوفيس: أي رع، سوف أنصاع لمشيئتك، سوف أنصاع لمشيئتك. سوف
أفعل الخير، سوف أفعل الخير، إن يكون في عملي إلا السلام. أي
رع فلنأمر بأن ينفك عني وثاقلك!

ما أنا بأبوفيس. كيف أكونه وقد سقط أبوفيس البارحة في
أحبولتك، وربطت حوله آلهة الجنوب والشمال والغرب والشرق

وثاقها؟ لقد دحره ريكيس السفاح، وسحره تحوت صاحب العلامات
السحرية فلتطلب نفساً أي رع، ولتمدنَ جناح غوك ومغزتك فسي
سلام.

الكورس: ماذا يجديك يا أبوفيس أن تتسج هذه الخدعة الساذجة ؟ الآلهة تنتظر
إليك وفي قلوبها للشك والإنكار. أية حيلة الآن تحال؟

أبوفيس: (متظاهراً بأنه يلعن نفسه) فلتسقط أي أبوفيس! فلتتدهور يا عدو رع!
إن ما نقتله لأنكى مرلوة من ذلك المذاق الذي تصيغه الإلهة للعقرب.
فإن ما أوقعته بك مرير وشديد، وسوف تكابد منه العذاب أبداً
لأدھر. لن تفلت، أي أبوفيس! أُنْجِ بوجهك فإن رع يستبشع مراك!
إلى الورا أنت يا من ينبغي أن يُجثت رأسه، ويمثل بوجهه أفضل
تمثيل! وليسحق رأسك أولُ من يصل على حافة الطريق! وليهشم
عظامك، ويمزح لحملك، كل من اتخذ مستقراً على مرتفع من
الأرض! فإردك ثانية يا عدو رع، إلى الإله الأرض.

الكورس: الآن وقد احتلت بهذا الدعاء المكنوب أي أبوفيس، وضربت بنفسك
لللعنة على نفسك، فقيم نتجه بالحديث إلى سيد الآلهة للعظيم؟

أبوفيس: أي رع، لقد مر بحارة سفينتك، وأبلغت لوامرك إلى أصحابها
فالتطلب بذلك نفساً، ولتدخل الطمانينة إلى قلبك. عد إلى البيت، أعد
عينيك إلى البيت! عينك المضينة التي تتير الأرضين. عد سعيداً. لم
يخرج من فمك حتى الآن أذى يصيبني. لا تلق بأوامرك ضدي.

الكورس: أما فرغت جعبة حيلك يا أبوفيس؟ كلا صبر الإله يفرغ. فيم
للتلوك بالحديث؟

أبوفيس: ما أنا بأبوفيس. ما أنا بأبوفيس. إني ست، للقائم أمام سفينة رع، ست الذي يطلق العاصفة من عقالها، كلما عن له، في أفق السماء.

الكورس: ضاق صدر التاسوع الأعظم للآلهة بك يا أبوفيس. هوذا شمس السماء للمساء للمكالم بالتاج المزدوج، أنوم كبير الآلهة، يفتح فمه، ويتكلم.

أنوم: ارفعوا وجوهكم يا جنود رع! واقتفوا بهذا الذي يطلق ريحاً خبيثة إلى الخارج، بعيداً عن محضرتنا.

الكورس: قامت الآلهة تُردي الدخيل، وتلقي ببقاياها إلى الطريق.

خبث: اثبتوا أنتم يا من تقفون إلى أماكلكم، يا بحارة سفينة خويري الإله للشمس. إلى الأمام وبأيديكم الأسلحة التي أعطيت لكم.

هاتور: خذوا سيوفكم.

توت: هيا اطردوا ذا للريح الخبيثة.

الكورس: دخلت سفينة الشمس المهيبة، وحدها، دون بحارة، بينما النوتية يجهزون على عدو رع. أقبل رع إلى قبة السماء كبحيرة شامسة الأرجاء من العقيق. وضوءه الملمع يوقظ الآلهة التي في عناصرها، إله الخمول وزوجته، إله الضخامة وزوجته، إله الظلمة وزوجته، وإله العدم وزوجته. ها هم يهرعون إلى لقاء رع، ويحرقون ببخيرة العقيق.

آلهة العناصر: قبلوا، قبلوا جميعاً نتعبد إلى إله الهيكل الكبير، ونسبط حوله حمائنا. الإله الذي يقدم له قربان الخبز، الإله الذي ترتفع إليه الصلوات.

الكورس: ولكن ماذا أرى؟ هذا جيب العملاق، الإله الأرض، راقداً يغط في نومه الثقيل. هذا العجوز العتيق، خشن المظهر ونزب اللسان ما له ينام والآلهة جميعاً يضطربون؟ ينام فيطلق فمه عما اعتاد أن يصبه من بذاءة ومجون. ولمرآته نوت إلهة السماء تلتفت فتراه.

نوت: أعلنوا للنبا العظيم لهذا الكسول.

بعض الآلهة: لقد طلع الإله الشمس. لقد وجد روع طريقه. لقد أمسك بغريسته بين الآلهة. وأيقظ كل شيء أمام وجه نوت، تحت قبة السماء.

الكورس: جيب ينهض مدهوشاً فاغراً فاه، يهرش في بعض أجزاء جسمه.

جيب: ماذا؟ ماذا؟ تاسوع الآلهة مضطرب كل هذا الاضطراب؟ وقد نهضوا مبكرين على الصبح؟ لا شك أن كارثة هائلة قد حلت بهم .. فلعل هاتور الحلو الحبوب قد حل بها كرب عظيم؟ هاتور، ذهب الآلهة، التي يتنازعون فيما بينهم قبلاتها .. لعل فمها العذب قد ضاع جماله، وأصابه التشويه.

إلى جانب الدلالات الرمزية الأسطورية في هذا النص، وهي دلالات عميقة وموحية، ينبغي لنا أن نلاحظ ما فيه من روح كوميدية خفيفة، وبعد عن جلال الطقوس وجدّ الابتهالات الدينية، والحق أن كلمة "ذا الريح الخبيثة" التي تتردد هنا على لسان الآلهة إنما نوردها في أرفق ترجمة لها وأشدّها تهنيئاً، فالكلمة التي تحت أيدينا قوية جافة شديدة الابتذال فلا تكاد الأدب العلمية في أيامنا تسمح بقبولها، وإن ساعتها الأذن في عصور أشد جفاء وأغلظ جلدًا من عصرنا فقد كانت ترد في كتب الأدب العربي القديم أو في حكايات بوكاشيو من عصر

النهضة. وهذه الكلمة ونحوها تقطع بأن النص يتجه إلى الجماهير الشعبية من المصريين القدامى، وخاصة إذا نظرنا إلى العبارة الساخرة التي ينتهي بها النص إذ يتقيد جيب العجوز للكمول فيتهكم على الآلهة جميعاً عندما يراهم مضطربين ويغزمهم بأنهم لحلم قد جزعوا لأن قم هاتور الإلهي قد أصابه للتشويه، وهم الذين كانوا جميعاً يتنازعون للقبلات من هذا للفم العذب.

فالروح الكوميديّة التي تسالت إلى هذا للنص العجيب تنقض ما يسود أراعا عن المصريين القدامى وإن كانت تقربنا إليهم وتمزق حالات الجمود الديني الذي قد نظنهم عليه، وتردهم إلى إنسانية حلوة يسيرة كنتك التي نلمسها فيهم عندما نرى الصور الكاريكاتيرية أحياناً في مقابرهم، وتذكرنا مرة أخرى، إن كنا قد نسينا، إن المرح والفكاهة سمة إنسانية في كل العصور، وسمة بارزة من سمات المصريين على اختلاف العصور، فلم يكن الإغريق القدامى لأن أول من أدخلوها على الفن.

للمسرح عند المصريين القدامى لم يكن كله إذن تمثيلاً للأسرار الإلهية، ولا كان كله طقوساً ومراسيم دينية، بل بلغنا ما يقطع بوجود مسرح دنيوي، بل مسرح شعبي ليس ثمة دليل على اشتراك الكهنة في أدائه، وليس له شأن بالعبادة وفروض الدين.

عثر في إدفو، في سنة ١٩٢٢، على نقش يعود إلى نحو سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد. وهو نقش صادر عن رجل يدعي أمحب، كان خادماً لأحد الممثلين الجوالين في البلاد قال فيه:

أمحب: كنت ذلك الذي يرافق سيده في تجواله، دون أن أختلف عن إلقاء دوري، كنت أود على سيدي في كل دور يلقيه، فإن كان إلهاً كنت ملكاً، وإن كان يعل، كنت أعيد الحياة إلى القتيل.

هذه الكلمات القليلة التي انتهت إلينا عبر الحقب الطوال تخلنا إلى عالم آخر غير عالم الطقوس والأسرار وتفتح لنا فجأة وبشكل قاطع للدلالة، لبواب المسرح المصري القديم. فما من شك أن الأمر هنا يتعلق بمسرح، وبمسرح صراح له كل خصائصه.

وما من شك أن الأمر ليس من شغل للكهنة ولا أشباههم، بل مسرح تقوم على أدائه فرق جولة في أنحاء المدن والريف لعلها أقرب الأشياء إلى الفرق التمثيلية الشعبية الصغيرة التي نراها حتى اليوم في الريف، وفي الموالد والأعياد، في السيرك تارة والأراجوز تارة أخرى، ونجد فيها، كما كان أسلافنا يجدون، سيداً ينادي خادمه، وخادمه يرد عليه، بعبارة تجري في سياق متفق عليه وإن تغيرت كلماته حسب مقتضى الأحوال، فما هناك نصوص محفوظة ثابتة، ولا مخرج متخصص ولا خشبة للمسرح أو نحوها، وإنما التمثيل يدور في الساحة، دون استعانة إلا بالكثير الأكوام بساطة وسداجة. على أن المسرح الغربي عرف أيضاً عهداً متطاولاً ليس له فيما نص مكتوب ولا مخرج متخصص، أما خشبة المسرح الحديثة التي نعرفها اليوم فهي قريب العهد جداً.

وما من شك مرة أخرى أن ذلك الذي يتحدث عنه لمحب الخادم الوفي لسيدته، وذلك الذي كان يدور بين هذين للممثلين الوفيين لفنهما، إنما هو دراما متصلة الحلقات، فيها قتل وإعادة للحياة إلى القتل، وفيما آلهة وملوك، ويشترك فيها على أرجح الظن ممثلون آخرون لعظم من الكوميديا ولعظم من أفراد الجمهور نفسه يدعوه الممثل للقيام بدور أولئك الذين يقتلهم الإله فيبعثهم الملك إلى الحياة، فذلك أيضاً ما نراه حتى اليوم في الدراما الشعبية السانجة حين يدعوا الممثل بعض أفراد الجمهور للاشتراك في التمثيل بأبسط الأدوار، في الموالد الريفية وفي ساحات السيرك ومع الأراجوز والحواة ونحوهم من الفنانين الشعبيين.

تدل النصوص التي عثر عليها العلماء على أن الممثلين كانوا يظهرون أمام المشاهدين وقد كتبت على أكتافهم أسماء الشخصيات التي يمثلونها، رغبة في أن يتعرف عليهم الجمهور وفي ذلك ما يذكرنا بالمرح الصيني الكلاسيكي الذي يزرع بمثل هذه المصطلحات المقصود بها إلى تمييز الأدوار التي يقوم بها الممثلون، وهي مصطلحات مسرحية يعرفها الجمهور ويتنقلها، فالممثل الذي يظهر وقد طلى وجهه بمسحوق أبيض، ورسم على جفنيه وتحت عينيه خطان رأسيان، يمثل دور اللوغد أو الشرير، والممثل الذي طلى وجهه باللون الأسود يمثل دائماً دور الخير الصالح، وهكذا في أنماط من المصطلحات ثابتة متواضع عليها مشهورة ومألوفة.

ومن هذه النصوص عند الفراعنة بردية المتحف البريطاني رقم ١٠١٨٨ التي نجد فيها ما يلي:

صوت المخرج: يؤتي بأمرأتين طاهرتي الجسد، عزراوين، وقد حلفت كل شجرة في جسديهما، وزين رأساهما بشعر مستعار، وفي يديهما طبلتان، ويكتب اسماهما على الكتفين: "ليزيس"، و "نفتميس"، ثم تغنيان أشعار هذا الكتاب أمام الإله.

إن كانت بعض التمثيليات الفرعونية تجري مجرى الارتجال في إطار سياق عام متفق عليه، في أغلب الظن، فإن هناك نصوصاً مسرحية مكتوبة بالفعل وصلت إلينا وقطع علماء الآثار بأنها نصوص مكتوبة للمسرح. وفيها شبه طريف وشديد بطريقتنا حتى اليوم في الكتابة للمسرح، حيث يبدأ النص بإيراد اسم الشخصية في أول السطر، على نحو يطابق ما تتبعه لتكوين الأند المسرحي، ثم

تأتي بعد ذلك كلمة "يقول" لو هي ما يقوم مقام الأقواس التي نستخدمها اليوم للدلالة على إيراد النص الحرفي لقول القائل.

في هذه النصوص توجيهات مسرحية كذلك التي ذكرنا مثلاً لها عند تصوير شخصيتي إيزيس ونفتيس، فهي أشبه بتوجيهات مخرجي المسرح اليوم إذ يدونونها في كراساتهم. وفي النصوص أيضاً ما يدل على توجيه الخطاب من شخصية إلى شخصية أخرى كأن يأتي نص فيه مثلاً ما يلي:

"الكاهن سيم جالماً أمامها، يقول" ...

"الحجاب، قاتلين للكاهن سيم .."

وهكذا، مما يخالف كل المخالفة طريقة تكوين للقصة أو الدعاء الديني أو الرقية السحرية.

وإذا كان الفساد قد أوغل في نصوص كثيرة، ففرقت النصوص التي كانت درامية أصلاً في طوفان من صيغ الأدعية والابتهالات الدينية أو التعاويذ السحرية التي أدخلها الكتبة ولتحلها النساخون في نقلهم للنصوص عبر آلاف السنين، فليس من العسير التعرف على طبيعة هذه النصوص، من الإشارات المسرحية الباقية فيها، ومن صيغتها الحوارية، ومضمونها الدرامي.

مما جاء من هذا القليل نص نوره بحرفيته تقريباً، بعد شئ قليل من تنظيمه، وقد وجد منقوشاً على اللوحة المسماة بلوحة مترنيخ، إذ يحفظ الآن في قصر مترنيخ في بوهيميا. وهذا النقش دونت على وجهيه صور تمثل حوريس يطأ بقدميه تماسيح، وابتهاالات سحرية كان العلامة دريتون، الذي اعتمدنا عليه في معظم ما نورد من نصوص، قد تبين فيها نصاً درامياً واضحاً، بتطبيق المقاييس التي ذكرناها، في كتابة المسرحيات الفرعونية.

فلنرَ إذن النص الذي يعرف باسم "إيزيس والعقارب السبعة".

(المشهد يقع في قرية من قرى النلتا، أما زمن المسرحية فيقع في أثناء هرب إيزيس، تحمل معها ابنها حوريس، للنجاة به من وجه ست)

إيزيس: أنا إيزيس، عندما خرجت من العمل الذي ألحقتني به أخي ست. هوذا تحوت الإله العظيم، للزعم بالعدالة على الأرض وفي السماء يقول لي:

تحوت: تعالي، أيتها الإلهة إيزيس. فمن الخير أن يستمع المرء. والواحد يعيش إذا أرشده الآخر. اختبئي مع ابنك، الطفل الذي يأتي إلينا نحن الآلهة حتى إذ اشتد جسمه وولتته كل قوته، فسوف تحملينه على استعادة عرشه. سوف تحفظين له إذن بمنصب ملك الأرضين.

إيزيس: عندما خرجتُ من لحظة المساء، خرجتُ ورثي العقارب السبعة، العقارب التي تقف إلى جانبي، ومن خلفي، وتحت فراشي وتفتح أمامي الطريق. وأصدرت إليهن أمرى المشدد حتى جاء صوتي فبلغ أذانهن.

لا تبدين معرفتك بالأسود نصير أوزيريس، ولا تسدين التحية للأحمر نصير حوريس. لا تفرق بين ابن الأسرة الكبيرة وابن الفقير. وحذار أن توقظن للشبهات عند كل من يبدو عليه أنه في سبيل البحث عني، حتى ندرك مدينة المرأتين للواقعة عند بداية المستنقعات، عند نهاية قصص الأسر الذي يُخلق بي.

عندما اقتربت من بيوت النساء المتزوجات شاهنتني امرأة من بعيد، فأغلقت بابها في وجهي. فكانت قاسية فيما رأت رفيقاتي العنقارب السبعة. وتبادلن الرأي في أمرها، ووضعن سمنهن المشترك في سهم من سهم إحداهم.

إحدى ساكنات المستنقعات فتحت لي بابها، فدخلت بيتها، منهوكة القوى، أما العنقرب التي تسلمت من تحت الباب فقد لدغت ابن السيدة التي أغلقت في وجهي بابها.

السيدة: نار اشتعلت في داري، دون أن يكون لإطفائها ماء ..

إيزيس: أما السماء التي كانت تمطر في دار السيدة، فلم يكن إليها من سبيل.

السيدة: الجزع في قلبي، هل قدر لابني الحياة ؟ لقد طففت البلد أنحب وأنوح، وما من أحد أقبل على صوتي.

إيزيس: لذلك تحن قلبي على الولد، وأرنت أن أكفل الحياة لبرئ لم يكن ذنباً. أيتها السيدة، تعال إليّ. هو ذا في يملك الحياة، إن مدينتي تعرفني، فأنتني لأوقف مجرى السم بدعائي. أبي علمني العلم، فأنا ابنته الحبيبة. ضعي ولدك تحت يدي فسوف أرد الحياة لمن لم يعد يأخذ أنفاس الحياة. فلتنسقط إلى الأرض أيها السم، لا تجر في مسراك، لا تتغلغل. إني الإلهة إيزيس التي تمنح الرقي وتعيد التعاويذ، وكل حشرة لأذعة تدين لي بالطاعة والولاء. فلتنسقط إلى الأرض، أيها الجرح للنجم من اللدغة، بأمر الإلهة إيزيس، الساحرة العظيمة بين الآلهة تلك التي أعطاهما جيب قوته في قبضتها لترد غائلة السم. إلى الوراء، أنكص على عقيبك، أهرب، أيها السم، لا تُنب، بأمر رع الحبيب بيضة الإوزة الطالعة من شجرة الجميز.

الجمهور: (وكان قد تجمع) تهللوا، تهللوا. للطفل يعيش، والسم قد مات، وكما هو من الحق أن رع يعيش، فإن السم قد مات. الآن وقد انطفأت النار وانهلّت رحمة السماء مستجيبة لابتهاالات الإلهة إيزيس.

إيزيس: فلتأمن السيدة، ولتأت إلى بثروتها. ولتملأ بيت الفلاحة، ولتعطها للفلاحة. فهذه قد فتحت لي كوخها، أما تلك فقد تركت من اتجه إليها بالدعاء فريسة للعذاب وللغناء، في ليلة واحدة، لقد ذلقت من صنف ما قدمت، لدغ ابنها، وبنت ثروتها عنها لامتاعها عن أن تفتح للملحوف.

الجمهور: تهللوا .. تهللوا .. للطفل يعيش، والسم قد مات ..

ما ينبغي أن نلتفت إليه في هذا النص اهتمامه الواضح بإبراز المغزى الخلفي، فالمسرحية من النوع الأخلاقي الذي يحضّ على إثابة المحسن وعقاب المسيء. والإلهة تعاقب السيدة جافية القلب بأن تأمرها بهيبة ثروتها للفلاحة الطيبة.

إن الحوار الطويل بين الإنسان وآلهته، عبر العصور الإنسانية جميعاً، من رسوم إنسان ما قبل للتاريخ على حيطان كهوفه ومغارلته، حتى للفن المعاصر، قد يتخذ أحياناً أسلوب الابتهاال والدعاء، أو تدرج فيه الدعوة المانحة لمحاسن الأخلاق، أو ينم عن المظاهر الاجتماعية للحياة، لكن له قيمة فنية خالصة، وكفاءة قوية على التعبير عن الإنسان. فنحن إذا بحثنا عن الآلهة في ذلك الحوار الطويل، إنما نجد الإنسان، والإنسان فقط. تلك هي إجابة أوديب على سؤال الوحش المجنح المهور القاتم دون أبواب طيبة. تلك هي الإجابة الوحيدة للحقة عن السؤال الحق القديم.

ومع ذلك فإن الإيمان دائماً موزال لا إجابة عليه، وسر لا يستغرق.
والحوار دائماً مستمر لا ينتهي إلى إجابة، مهما اتخذ من صور، ومهما تبأينت
أشكاله وأساليبه.

المصريون القدامى عرفوا أيضاً هذا السؤال، وعرفوا إجابته وإن كانت
مرموزة ملغزة.

فلنستمع إلى حوريس، ولد إيزيس وأوزيريس، في نص مسرحي جاء في
نصوص المقابر، وهي مجموعة من النصوص ترجع إلى الفترة الواقعة بين
العصر الهيراقليوبوليتي في القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد، وبين قرابة نهاية
الدولة الوسطى في القرن السابع عشر قبل الميلاد. وقد جاء هذا النص في دراما
رائعة عن مولد حوريس الذي ولنته أمه في العنصرية، ثم حملته إلى أتوم، فرفعه
إلى مصاف الآلهة:

حوريس: أنا حوريس، للصقر الواقف على أبراج قصر الإله مستور الاسم.
إن طيراني قد بلغ الأفق، وتجاوزتُ آلهة قبة السماء، وتقدمت في
موقعي عن آلهة العناصر بل للنمر ليس بمطيق أن يدركني في
أول انطلاقه لطيراني.

إن مكاني بعيد عن ست، عدو أبي أوزيريس. لقد فتحت طرق
الأبدية أمام النور. إنني ألحق في طيراني، وما من إله يوسعني إن
يفعل ما فعلت.

سوف أنيق عدو أبي العذاب، وأضعه تحت نعلي، بقوة إسمي أنا
"نو الرداء الأحمر"، أنا حوريس الذي ولنته إيزيس، أنا المحروس
ولما أخرج من بيضتي.

إن الأنفلس الملتهبة من أفواهكم لا تضيرني. وما تقولون في حقى
لا يمكن أن يدركني، أنا حوريس الذي مكانه بعيد عن الناس
والآلهة، أنا حوريس ولد ليزيس.

هذه الصرخة المتعالية ليست صرخة إله فحسب، إنه يتحدى الآلهة. بل
هي صرخة بروميثيوس المصري تكوي في مصر القديمة، صرخة الإنسان الظافر
على كل القوى.

ومرة أخرى يتداعى في أفهامنا القول بأن الإغريق هم أول من كتبوا
دراما الإنسان. فإن الرمز بحوريس إلى الإنسان بمعناه الميتافيزيقي هي ضربة من
تلك للضربات الرائعة التي نعرث عليها في الأدب المصري للقديم.

عرفنا الآن نماذج من المسرح الفرعوني تتجاوز الطقوس الدينية الصرفة،
وفيها كوميديا ساخرة بالآلهة، وفيها دعوة إلى الخلق الكريم، ورمز عن الموقف
الميتافيزيقي للإنسان، فلنستمع إلى مسرحية من طراز آخر، وجئت في بردية
متحف اللوفر رقم ٣١٢٩ وفي بردية المتحف البريطاني رقم ١٠٢٥٢ وقد كتبت
في السنة السابعة والعشرين من عهد نختانيب الأول، أي في سنة ٣٦١ قبل
الميلاد.

هذا النص ممتاز، لأنه يتناول حادثة أسطورية لم تشر إليها النصوص
الدينية القديمة، ولم ترد في الأساطير الفرعونية الأوثوكسية. ومؤدى هذه الحادثة
أن ست قد نفى من البلاد، بعد أن قضت محكمة الآلهة بتنصيب حوريس على
عرش أبيه، ولكن ست عاد إلى البلاد وفتحها بقوة السلاح، وعاد سيرته الأولى في

الجريمة والبغي. فيتجه حوريس وإيزيس بالشكوى إلى الآلهة من جديد، ويقضي الإله الأعظم على الفاتح الشرير بأن يطرد من مصر مجللاً بالعار.

مفتاح هذه الحادثة الأسطورية التي تدور حولها المسرحية يقع في تاريخ هذه الفترة في مصر، حين بسط للفرس على وادي النيل، بين عامي ٥٢٥، ٣٣٠ قبل الميلاد، حكماً قلفاً ترعزه للثورات الوطنية.

وليس ست هنا إلا رمزاً واضحاً قريب للدلالة جداً، على الغاصب الأجنبي. ولم تكن هذه المسرحية في الواقع إلا عملاً من أعمال المقاومة الشعبية. كانت تعبيراً درامياً، يفهمه ويحسه كل مصري في ذلك الحين، عن الأماني الوطنية العميقة للجنود، وعن السخط العام على الغاصب الأجنبي. هذا العمل الفني إن لم يكن إلا دعوة للثورة على الغزو الأجنبي، وهتفة للانتصاف للحق الوطني، وتجسداً للأمنية الجياشة بالتحريك.

هذه مسرحية عبر بها أسلافنا منذ القدم عما يعتل في قلوبنا دائماً من حب عميق للوطن، وثورة على كل غاصب لمقدراته، مسرحية "دعوة ست" نوردها بعد شئ هين من إعادة الصياغة والتنظيم.

تحت: أي رع، أيها السيد الولد الذي لاصنوك. أنت الذي لا ترد كلمة خرجت من فمك. اسمعني أنا تحت، سيد هيرموبوليس. تذكر ما قضيت إذ صغت السنة التي فرضتها على سلوكك الناس ومقام الآلهة. تذكر الميثاق الذي صنعه بأمر أتوم. إذ أعطيت مصر لحوريس، وللصحراء لست، عندما قسمت بينهما الأرض. الميثاق الذي يقضي ببغض العنف وحب العدالة.

فاظظر ست الشقي قد عاد إلى الطريق، عاد لتتهب يده، قد لنعقدت نيته على السطو والاعتصاب، كما حدث في القديم: تدمير الأماكن،

وتخريب محاريبها المقدسة، وإلقاء الفوضى في المعابد. ارتكب الجريمة، واستأنف الشر، وأيقظ للفن من جديد.

ألقي بالشقاء في محراب ممفيس، ولجئت الشجرة المقدسة، واصطاد السمك في البحيرة المحرمة، وتعقب الحيوانات واقتنص الدواجن في الشباك، في معبد ذلك الذي يقف على رأس البيوت. وأتلف الحناء المقدسة التي في خضرتها ازدهار البلاد، وغزا الخميصة المقدسة حيث يوجد شجر السنط الذي به الموت والحياة. وفي قصره يمدمون بالعنولان على الآلهة جميعاً. لقد أقام لنفسه وليمة بالكبش المقدس في معبد آمون العظيم، وطارد للصقر، وأمسك للنور أبيس بالأثسوطة أمام وجه خالق الكائنات. إن البؤس حيث يحل.

إيزيس: (ترفع صوتها نحو السماء) أدر وجهك إلى يا سيد الآلهة. هوذا أمرك قد خولف. أنا إيزيس بنت بنتك. انظر ذلك الذي جردني مما لي، ست، قد عاد إلى غيّه القديم، نسي التوفير المفروض لك، وهاجم مصر في غير علمك، إنه بالتأكيد لم يتلق بذلك أمراً.

تحت: الآلهة يضعون أيديهم على رؤوسهم، ويركنون إلى الصمت العميق، إذ يسمعون نداء إيزيس، إلى شكوى الساحرة العظيمة.

الإله الأعظم: لن يبقى ست في مصر. إنه لم يتلق بذلك أمراً. نصيبه الأرض الجرداء، وليست مصر من نصيبه بالتأكيد. إن مصر إلى الأبد لحوريس، وفقاً للأمر الذي قضيت به في القديم.

تحت: فالعنه بقمك، إذ أنت سيده.

الإله الأعظم: لللعنة عليه من قمي.

تحتوت: إلى الوراء إليها المتمرد الخبيث الذي كفّ روع من تقدمه. إليها المقاتل في رحم أمه، يا فاعل الشر، يا منحرفاً عن الطريق القويم، يا محباً للعراك، يا سيد الجريمة، أمير الكذب. تحوت بمحرك بسحره فيرد إلى نحره ما قد فعلت، وإيزيس تقهره وتزرك هباء برقاها. أنت لا وجود لك. واسمك لا وجود له. ليس هناك من يأخذ بيدك، ومؤامرتك قد ارتدت إلى نحره. لن تقترب بعد اليوم من مصر، وستموت هائماً على وجهك في البلاد الغريبة. لن تنفذ بعد اليوم إلى شواطئ حوريس. لقد نغيت إلى بلاد غريبة، روع الإله العظيم يستهول أن يرى محكمة الآلهة تتراخي في انتباهها إليك. قلن ذلك آلهة صفت للحنّة، بعد أن تضع شرورك أمامك، وتقيم جرائمك ضدك.

لوزيريس العظيم، سيد مدينة أيبديوس، قد تبرر.

فهل كان عند المصريين القدامى "مسرح" بمعنى تلك الساحة التي تؤدي عليها التمثيليات؟ هذا سؤال، على طرافته، قليل الجدوى، فنحن نعرف أن للفن المسرحي لا يتقيد بالمكان الذي تؤدي عليه التمثيلية، بل ونحن نعرف أن المسرح الذي نتواضع اليوم على قبوله، حديث العهد جداً، وأن المسارح الإغريقية، والإيطالية القديمة، والإليزابيثية وغيرها لم تكن تتخذ هذا المصطلح للحديث، كما أن هناك تجارب معاصرة طريفة في الأداء المسرحي لا تتخذ.

وتمثيليات الأمراء عند الفراغة كانت مولكب جليظة مسرحها الطرق وساحات المعابد والقنوات والبحيرات.

ومع ذلك فمئذ إمبراطورية طيبة للثانية نرى في معمار المعابد منصصات
تثير التساؤل عن أهدافها، فهي بناء من جوانب مكعبة يحيطها إقريز ويصعد المرء
إليها على منحدر مائل. وقد ظهرت هذه المنصات في بداية الأمر في الخارج،
على أقصى ساحة للمعبد، فكانت بذلك تطل على العمود الرئيسي للمعبد من جانب،
وتطل من الجانب الآخر على مرسى القناة التي تقضي للمعبد. هذا ما نراه في
الكرنك، ومدينة حيو، وميت عامود.

ثم نجد هذه المنصات، في عصور تالية، تظهر في المحراب للمقدس
نفسه، ويرى بعض العلماء أن البحيرة المقدسة التي كان يدور فيها تمثيل الأسرار
الأوزيرية كانت تقع على مشهد من شرفة ذات أعمدة، من قبيل هذا المنصات التي
لعل الملوك والكهنة والأمراء ونحوهم كانوا يشغلونها.

وإن فحق لنا أن نفترض أن هذه الشرفات التي نجدها في عصور
تاريخية لاحقة تصور استحداثاً في معمار المعابد منقولاً عما كانت تجري به العادة
خارج المعابد، أي منقولاً عن شرفات مماثلة لعلها كانت مبنية، لا من الجرانيت أو
نحوه من المواد للقادة على البقاء، بل من الطوب النيء أو ما يشبهه من المواد
الفانية، شأنها في ذلك شأن القرى والبلدان المصرية القديمة، والحدثة إلى عهد
قريب.

هذه للشرفات في تصوّر هي الأمكنة التي كان يشغلها المشاهدون من
الشعب لرؤية التمثيليات التي لا تجري مجرى الطقوس والأسرار والتي كانت تمثل
خارج المعابد، أو في الساحات الشعبية، وتمثل أحياناً بالشعر ويتردد فيها غناء
الكورس، وتمثل للمحاكاة والإيماء وباليه الأفراد والجماعات.

للمسرحية الأخيرة التي نوردها من الممرح الفرعوني مأخوذة من النقش
البارز الذي عثر عليه للعلامتان بلاكمان وفيرمان، في معبد إنفو، ونحن نورد

النص هنا بحرفيته، دون أن ندخل إليه ألا بلمس تعديل. فسوف نعيش الآن مع المصريين القدامى في تجربتهم الفنية، كما عاشوها في مسرحية "حوريس في مدينة أبو صير".

والمسرحية عمل ضخم، مكتوب بالشعر، وفيها غناء، ورقصات باليه، وهي تحتفل بانتصار حوريس على أعداء أبيه، بعد أن قضت محكمة الآلهة بحقه، ونحن هنا نرى حوريس فتى يلقأ له قرة وبأس، وله قامة الآلهة. وقد أعد لنفسه سفينة وطيدة الأركان سوف يتغنى الكورس بجمالها، وانثى لها خيرة النوتية. ومن هذه للسفينة سوف يجالد أعداء أوزيريس أبيه، ويرديهم، وقد استحالوا بعد قضاء الآلهة فيهم إلى صورة أفراس للبحر حتى يحسنوا الاستخفاء، ويظفروا من القصاص.

في المسرحية تبرز تلك الخاصية العميقة للنفس المصرية وألصقت عادة الانتقام للنفس واستيفاء القصاص، ولا شك عندي أن هذه الخاصية تنبع من حس عميق في النفس المصرية بحتمية إقامة العدل، وملاكاة الآثم بما هو جدير به من عقاب وهي تعود أيضاً إلى مقتضيات المجتمعات الزراعية التي تضعف فيها السلطة المركزية، والعادات الاجتماعية التي تصور للرجولة بمعانيها للخشنة المباشرة، وترى الشرف في الدفاع الصلب يقوم به الرجل للمستوح من نفسه وعن أرضه دون ارتكان إلى أجهزة بعيدة غير شخصية كأجهزة الدولة.

في المسرحية أيضاً غنى في الرمز ما نظن أن بوسعنا الآن استقصاء أركانه بل حسبنا أن نلمح الرمز إلى ست وأنصاره - وهم عناصر الشر - بأفراس بحر تلوذ بالمياه، وبجوانب من المستقعات للقصة الموحشة، وقد عرفنا إن المياه تصور عند المدرسة الفرويدية نزوعات الجنس والشبق، وهي العناصر الخطرة للمخوفة عميقة الأغوار، وأفراس البحر بضخامة جرمها وبشاعة شكلها أفعلة فصيحة الدلالة. وحوريس الذي ينتقم لأبيه من عمه، هو محور الثلاثي الأوديسي

المأثور. ألا يوثق أن يكون حوريس هو الإرهاب الذي عرفه الفراعنة لمأساة أوديب، ومأساة هاملت، دراما الإنسان المتجددة أبداً للضارية حتى أبعد أغوار التاريخ؟ أما توزيع لحم الضحية في نهاية المسرحية فهو من الطقوس التي تكاد تجمع عليها كل الأديان، فهل هنا أيضاً دلالة المعروفة في التقمص بالضحية، وابتلاعها والاتحاد بها، حتى يتم قهرها كل للتملم؟ هل هو رمز إلى أن الشر للمقهور، والجنس المغلوب على أمره، هو القربان الذي يوهب للإله، والدليل الدامي على لتتصال الأب، وفوز الضمير، أو هو رمز للشر إلى دورته المتجددة في اندماجه بلحم الإنسان حتى يشكل جانباً من صميم كيانه، يدفن في أعماق أحشائه حتى يخرج عنه من جديد، ويعود للقبر ويبتلع ويدفن فيه من جديد.

تلك أسئلة لا إجابة عنها إلا في معاناة الخبرة بها من داخل العمل النفسي نفسه، وما افتراضاتنا الفعلية بشأنها إلا مجرد مس رقيق لها، إنما نحن نعرفها حق المعرفة خلال أوديب، وهاملت، وحوريس ..

والمسرحية لا تصور إلا رحيل حوريس للقتال، ثم عودته ظافراً إلى أبوس صير .

في المقدمة يدخل تحوت إلى المحكمة يحمل رأس ابن أوي، ويدخل بعده حوريس. فيرحب به تحوت بتحية ليوم السعيد، ويرد عليه حوريس بصيغة الفعل الماضي، كالأنبياء والعرفاء، مصوراً خططه ومشروعاته للقضاء على ست، فبذلك فقط سوف يكون يومه سعيداً.

تحوت: يوماً سعيداً أي حوريس، سيد هذه البلاد، ابن إيزيس، يا عذباً بالمحبة، يا سيد للتبرر. يا وريث أوزيريس الذي ظهert عدالة قضيته والذي عظمت شجاعته في كل أمكنته.

يوماً سعيداً، فليكن هذا اليوم موزعاً بالسعادة على كل دقائقه. وهذه الليلة على كل ساعاتها، وهذا الشهر على كل أسابيعه، وهذه السنة على كل شهورها.

يوماً سعيداً، فلنكن هذه الأبدية موزعة بالسعادة على كل مسنواتها، وليكن هذا الدولم سعيداً إلى أبد الآبدين.

وليكن كل شيء موفقاً في طريقك عندما تأتي هذه المواعيد جميعاً في حينها للموقوت.

حوريس: يوماً سعيداً فقد أطلقت سهمي في ثور صغير. وقبضت يداي على رأسه. أطلقت سهمي على إناث البحر في ماء بلغ ارتفاعه ثمانمائة أنرع، وعلى ثور للمستقعات في ماء بلغ ارتفاعه عشرين ذراعاً. وفي يدي جبل طوله ثلاثون ذراعاً، وعصا طولها ستة عشر ذراعاً.

قنفت الحبل بيدي اليمنى، وأرخيته بيدي اليسرى كما يفعل الصائد الخبير. أطلقت سهمي على ثور المستقعات، وأصبحت ذا الوجه البشع بجراح. إنني ابن أوزيريس الذي يضرب المتمردين، ويقهر الأعداء.

في المشهد الأول نرى الاستعداد للحملة يجري على قدم وساق، بمصاحبة ترنيمة للتصالح. وينتهي المشهد بوجبة من الطعام تقدم إلى حوريس لتقوي من قلبه، وتشد عزيمته. وهي وجبة نثر عليها في صورة أخرى من المسرحية يطلق عليها اسم "حوريس في بوطو" وقد أعدها له بتاح سيد آلهة ممفيس الذي كانت أسلحة حوريس قد أعدت في معاملته، والعمال هم الذين يقومون بوجبة الطعام إلى حوريس مدينة بوطو، وهي اليوم بلدة تل القراعنة.

الكورس: حوريس سوف يدفن سلاح الإله في رأس فرس البحر. حوريس الذي بلغ أشده، وشرع في أن يصبح المنتقم لأبيه. السماء مبتهجة لهبوب رياح الشمال، والأرض منثورة بزمرد الظهر. لأن حوريس قد شيد سفينة ليهبط نحو البراري. لكي يرد أعداء أبيه، لكي يأسر المتمردين.

سلام لك أي حوريس الذي تنام وحيداً، وتحدث بالليل إلى قلبك. أيتها الفتوى الذي ينزل إلى الشاطئ بوثة واحدة من قلب المياه، يا أول مثال للرجال. حوريس المقاتل، حوريس المثال. أنت الذي عند سكان المياه منه مخافة، وله عند سكان الشط توقيير.

خذ مجاديفك، ولتبهر، تملوك الثقة والإيمان. إن زينة ملابسك من عند حدج - هوبت صاحبة ملابس الآلهة، وشبكك هي شبكة مين إله مدينة قط، سيد صيادي الصحاري، وقد غزلتها ونسجتها لك هاتور إلهة الثمل والنشوة.

وقد أعدت لك وجبة من الأفخاذ، سوف تبثلمها زاداً لك ومؤونة.

فإذا كان المشهد الثاني رأينا مفاجأة. ففي اللحظة التي فرغ فيها حوريس من التزود بالطعام، وهم بالإبحار تظهر إلهة، هي الإلهة الحربة، لتأتي له بمرح سحري من عند أونوريس، إلى مدينة تيس وهي مسمود للحالية:

الكورس: سوف يدفن رمح الإله في وجه ست. إنه حوريس، ومعه الرمح الذي صنعه له أونوريس ليحميه.

الإلهة الحربة: هذا أنا الإلهة صاحبة الحربة. أنا الفتية البافعة، سيده السهام الساطعة التي تثب على الشطوط، وتمرق لامعة في أعقاب الوحش

الضاري، فتخترق جلده، وتهشم ضلوعه، وتتغذ إلى داخل جسمه
بسناتها التي تتخذ هيئة وجه الصقر.

لا تنسني في ليلة ارتفاع الماء، في ساعة فرار الحيوانات الوحشية
من هجمة الفيضان.

الكورس: ما أجمل زينتك المتخذة من جلد الزراف، أي حوريس، وشسبكثك
المأخوذة من عند مين، ورمحك المأخوذ خشبه من عند أونوريس.

عندما تشرع ذراعك في رمي للرمح سوف يتوق أهل النهر أن
يروك. سوف يرون سهامك تنب في وسط النهر، كالقمر يثب في
سماء هائلة، سوف تضرب، وسوف تصيب عدوك بالجراح كما
يستطيع حوريس أن يضرب، حوريس الثور المنتصر، سيد البسالة.

إنث أفراس البحر الحوامل لن يلدن صغارهن، ولن تحمل إنثهن
للإفعلات، عندما يسمعن صدمة رمحك، وصغير سهمك، كأنه صغير
العاصفة في شرق السماء، أو صوت طبل في يدي طفل صغير.

وفي المشهد الثالث نرى إيزيس تدعو ابنها للرحيل، فيبحر حوريس إلى
عرس النهر، بينما يغني الكورس على ظهر سفينته، ويتغنى بجمال سفينته.

كورس: الصقر الوسيم يهبط إلى سفينته، ويأخذ النهر بها.

إيزيس: خذ سفينتك يا بُني حوريس، سفينتك التي أعدتها لك، كأنها
المرضعة التي سوف تتغذي حوريس بلبانها على متن المياه. وتخفيه
في حمي أخشابها اللقائمة المصنوعة من خشب الصنوبر، فلا يقوم
ثم ما يدعو للخوف، منذ القيام حتى الوصول.

الكورس:

الدفة الباهرة تدور حول محورها، كما يدور حوريس حول ركبتي أمه إيزيس. الأوتاد راسخة على مؤخرة السطح، كالوزير راسخاً مقامه في البلاط الملكي. والصارى ثابت في قاعدته ثبات حوريس عندما كان يحكم هذه البلاد. الشراع الجميل يلمع كأنه نوت العظيمة إلهة السماء، حيلي بالآلهة. حبال للصارى تقوم بمهمتها على الجانبين خير قيام كأنها أخوان شقيقان من أم واحدة، يلعبان الكرة. للدروع مثبتة على ألواح السفينة، كأنها من زينة الأمراء.

المجاديف تضرب الماء على الجانبين، كأنها الطلائع والبشائر تعلن عن مباراة. لوحات السفينة أصنقاء أوفياء لا يطيق الولد منها عن الآخر فراقاً. الجسر على السفينة كأنه لوحة رسم تملؤها صور الآلهة. وركائز السفينة في جوفها أعمدة في بناء رفيع العماد. الإسفين الصغير في كل مقصورة كأنه ثعبان مقدس يستخفي بظهره. زهرة الزنبق المنحوتة على مقمة السفينة كأفعى الكوبرا على مدخل جحرها. الحبل اللغليظ بجانب ركيزته الحديدية كأنه للولد بجانب الأم الرؤم.

ليس في هذه المسرحية تصوير للمعركة. فإذا كان المشهد الرابع فنحن ما نزال على الشاطئ الذي أبحرت منه السفينة، وقد علت الآن عودة للظافرين. فتقام الاحتفالات بالرقص والأغاني تؤديها نساء أبو صير. اللباليه وتمثيل المحاكاة يؤديه أطفال الرامين بالرماح، وأطفال الرامين بالثبلك.

الكورس:

هوذا حوريس الظافر على قمة سفينته، بعد أن أُردي أفرس البحر. لفرحن وتهللن يا نساء أبو صير. افرحوا وتهللوا يا أهل هذا النواحي. تعالوا انظروا حوريس الذي طعن ثور المستنقعات. لقد

لرتوي من دم العدو برمح، وأفاض نهراً في لون الدماء كما تفعل
سحمت في المذبحة، إلهة الحرب التي تحمل رأس لبوة.

فها لرقصوا، قدموا لنا رقصة. رقصة هذا موضوعها. ولينقدم
أطفال الرامين بالرماح.

أطفال الرامين بالرماح: فليكن لكم ما استوليتم عليه يا سادة للنصر، ما انتزعتموه
يا سادة المذبحة، لرتبوا من دماء أعدائكم، ودماء أبنائهم. اشحنوا
سيوفكم واصقلوا سنانها. نظموا أنفسكم لأداء رقصات التمثيل
والمحاكاة.

هأنتم قطع من الأسود في دحل كمين من الغاب والأحراش.

هأنتم قطع من الخزائير الوحشية التي تمقت الصقور.

هأنتم سرب من الطيور الجوارح تنتقض على شاطئ النهر وتبتهج
قلوبها بالطيران على الضفاف.

تعلوا الآن، إلى الأمام، يا أطفال الرامين بالشباك..

أطفال الرامين بالشباك: فليكن طعامكم من لحم العدو وشرابكم من دمه. (يسغرية)
وأعلنوا للنبأ العظيم لمكان للجحيم.

فإذا كانت للخاتمة فهي مكتوبة بالنثر، وقد أضيفت بعد الدراما، والغناء،
والبلاليه، لتصف تمزيق أشلاء فرس البحر العظيم، وتوزيعها على أسرة الآلهة.
والمشهد هنا يجري في مدينة نيس، وهي الآن في موقع سمود. ونسمع إيزيس إذ
تضع اللمة الأخيرة في المسرحية بقضاتها في توزيع لحم الضحية، بالحركة
النهائية في الانتصار على العدو المقهور:

إيزيس:

تعال إلي يا بني حوريس، إذ تمزق أشلاء فرس البحر الكبير عجل
واقترب مني حتى أسدي إليك النصيحة فاقول:

احمل قدمه الأمامية إلى مدينة أبو صير لأبيك أوزيريس الذي قد
تبرر. وارسل ضلوعه إلى الإله الذي يرأس مدينة إسنا. ولتبق قدمه
الخلفية هنا في مدينة تيس، لأونوريس الإله الأسد الذي يحمل
السماء. وارسل كتفه إلى أخيك غير الشقيق أوفوبيس الإله الذئب،
إله الموتى في مدينة أبيدوس. وابعث بصدره إلى تغفوت الإلهة التي
تحمل رأس لبوة، في مدينة أسيوط. واعط فخذه لخنوم -
حاريوريس صاحب الانتصارات الكثيرة، والإله العظيم سيد
السيف، سيد البسالة الذي يردي الأعداء فهو ابن عمك. واعط جزءاً
جسيماً منه لخنوم الإله العظيم، سيد الشلال. فقد شد من أزر
ملاحى سفينتك. اعط كفله أنفتيس فهي بنت عمك. وقلبه لى
ومؤخرته لى، لأننى أنا صاحبة شفري فتحة الإله النائم القلب، وأنا
قلبه، واعط عظامه للقطط، وشحمه للدود، ودهنه لأطفال الرامين
بالرماح حتى يعرفوا مذاق لحمه، واعط رأسه كاملاً للأطفال حتى
يتاح لهم أن يروا ما فيه من رشاقة وجمال! وهب لتباعتك أطراف
سيفاته حتى يعرفوا مذاق لحمه. وليمجدا رمحك يا بني حوريس،
رمح الإله المدفون في ست عدو أبيك أوزيريس.

بنك تكون قد ألقينا نظرة، من خلال أستار التاريخ الكثيفة، على عالم لعله
ما كان يدور بخلدنا أنه في مصرنا القديمة، عالم من الرمز إلى القوى الكبيرة التي
كانت وما زالت تعتمل في الإنسان، إنسان كل العصور، وقد وجدت تجسماً في فن
من أبقى الفنون وأخذها، وهو مع ذلك هش رقيق سريع إلى الزوال، هذا الفن

المسرحي الذي يصور، بطبيعته نفسها، متناقضات الإنسان بين قطبي الخلود والفناء، وما كنا نظن - على الأغلب - أن الفراعنة مادة الجرانيت والصوان، وأرباب الخلود الجامد الصخري، قد عرفوا أيضاً خلود المسرح القلّم على الكلمة العابرة والحركة للهشة، والرامي بجنوره مع ذلك في مادة من أبقى مواد الكون وأعصاها على الفناء، مادة للقلب الإنساني.

وما نظن إلا أن أرض مصر وأطلالها المدفونة ما تزال تضم شهادات أخرى بهذا الفن العظيم ووثائق أخرى لهذا الخلود، تخفيها عنا حتى الآن، لكنها تنتظر أن يرتفع عنها الستار.

فجر المسرح الإغريقي

فجر المسرح الإغريقي

لم يولد المسرح الإغريقي مكتملاً ناضجاً؛ فما كان له أن يخرج إلى الوجود كما خرجت أثينا من رأس زيوس، كاملة يانعة الشباب. فالشواهد المستمدة من دراسة أساطير هذا الشعب العريق، ومن آثاره الحضارية القديمة، تشير إلى بدء تخلق الدراما في أصولها الأولى، من الشعائر والطقوس الدينية البدائية التي كانت تمارسها العشائر اليونانية في مجتمعاتها القبليّة الأولى. وإذا كان فلاسفة اليونان في عصرهم الذهبي قد أرجعوا التراجيديا إلى الأناشيد والرقصات التي تدرج تحت عبادة ديونيزيوس إله الخمر والإخصاب، وعادوا بأصول الكوميديا إلى مواكب الاحتفالات المعقدة الصاخبة التي كانت تصحب أداء طقوس الاحتفال به، فإن الدراسات الحديثة في علم أصول الإنسان والديانة المقارنة تشير إلى أصول للدراما اليونانية أبعد من طقوس الاحتفالات بديونيزيوس، وتقيم الصلة بين الدراما في صورتها الفنية التي انتهت إلينا عند أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وأريستوفانيس، وبين الدراما البدائية الدينية التي تجري مجرى الشعائر الكهنوتية من ناحية، أو مجرى الطقوس الدينية التي يؤديها أفراد العشيرة وأحبارها معاً، وهي طقوس اللقاة والبلوغ والزواج والميلاد والموت وفي صورة أخرى لها، طقوس إخصاب الأرض والاحتفال بتخصيب الملك الفتى الشاب محل الملك للشيخ. والثابت في ذلك كله أن اليونانيين القدماء، في مرحلة المجتمع القبلي، كانوا يؤدون تمثيلاً درامياً لأساطير بعض آلهتهم يحتفلون بميلادهم وعذابهم وتمجدهم، بأداء إيمائي تصحبه للموسيقى والرقص، ومن ذلك أساطير ميلاد زيوس كبير الآلهة،

وقصة اختطاف بيرسيفوس إلهة القمح الغض ونزولها تحت الأرض، وذهاب أمها ديميتر، الأم الآلهة، تبحث عنها وترجعها إلى عالم النور، وقصة ميلاد ديونيزيوس إله الكروم والخمر والنشوة وعذابه وصعوده إلى مملكة أوليمبوس. هذه كلها أساطير كانت تؤدي تمثيلاً ورقصاً وغناء، ومشاركة فعلية من الجمهور في مصائر الآلهة، منذ عصور قديمة موعلة في القدم، والثابت أيضاً أن طقوس اللقانة في العشرات البدائية كانت من مصادر الدراما اليونانية، وأن بعض المشاهد الدرامية البدائية كانت تستهدف للتأثير في الطبيعة مباشرة، كما فعل البدائيون جميعاً، بتمثيل الأمنية المرجوة كأنها حقيقة، حتى يتم لها أن تتحقق بالفعل وتصبح واقعاً ملموساً. وفي هذه الدراسة وفي تصورنا المستحدث لمشاهد الدراما البدائية التي لم يكن من الممكن أن نملك عنها النصوص المكتوبة، اعتمدنا على مصادر الأنثروبولوجيا بعامة والحضارة الإغريقية بخاصة وأخصها كتاب جلبرت مري عن تاريخ الأدب اليوناني القديم، وكتاب طومسون عن أيسخيلوس وأثينا، وكتاب روبرت جريفز عن الأساطير الإغريقية وكتاب جيمس عن الديانة المقارنة.

وسوف نلجح الآن إلى تصورنا لتمثيل أسطورة ميلاد زيوس، والمعروف أنها كانت تؤدي على نحو درامي مرتبط بالرقص والترانيم، في جزيرة كريت. وها نحن نستمع إلى رئيس كورس يبتهل إلى "ريا" أم الآلهة جميعاً، وأم زيوس من زوجها أورانوس.

(موسيقى الافتتاح. الآلات الموسيقية اليونانية القديمة هي آلات الناي أقرب إلى الكلارينيت الحديثة والفثارة والليرا والمسيمبال وطبلة يدوية مفتوحة أشبه بالرق. ونوع من لهارب المثاقب النضت. خلفية كورالية بعيدة. هبوب الرياح على جبل. تنلق المياه في نهر)

رئيس الكورس: أي ريا أيتها الأم العظيمة، أم الآلهة. أنت التي تظللين شجرة البلوط العظيمة بقداسك .. إننا نبتهل إليك تحت أعين النجوم للامعة لثاقبة للنور، على جبل أوليمبوس حيث للمخلوقات جميعاً بلا ظلال. أيتها الإلهة المنبقة من صلب أورانوس وجيا إلهة

الأرض، نحن عبادك المخلصون، نحن معك في ساعة خلاصك العظيمة. أي زوجة كرونوس أخيك من صلب أبيك، نحن معك في ساعة محنتك. زوجك وأخوك قد أثارا غضبك أيتها الأم العظيمة.

الكاهنة الأولى: (تمثل ريا) خمس مرات أنجبت له الآلهة، خمس مرات حملت بطني ثمراتها المقدسة. خمس مرات تهتز الأرض والسماء بزلزال الميلاد العظيم .. ولكن كرونوس لا يسمع شيئاً إلا نبوءة أبيه المخلوع.

رئيس الكورس: سوف تكتمل الدورة .. سوف يلقي الابن مصير أبيه، سوف تتحقق للنبوءة مرتين.

الكاهنة الأولى: نبوءة أورانوس مازالت تتردد في مسامع زوجي وأخي، نبوءته يرددونها وهو يموت.

الكاهن الأول: (يمثل أورانوس .. من الصدى) أي كرونوس، أصغر أبنائي السبعة. أيها الابن الذي سقطت من يدك قطرات دمي، دم البذرة العميقة للمخصبة التي استأصلتها بمنجلك، ثلاث قطرات من دمي سقطت من يدك اليسرى تتبثق منها الايرينيات الثلاث الالهات الغضيب .. أي ابني كرانوس .. ولد من صلبك موف يطيح بك من عرشك. لن تجني شيئاً من ثمرة دم أبيك الممسوح.

رئيس الكورس: أورانوس قد سقط في أمواج البحر. فاجأه أصغر أبنائه كرونوس ولجئت منه أصل الحياة .. لكن نبوءته لن تسقط .. نبوءة الإله إذ يموت لن تسقط إلى مياه البحر.

الكاهنة الأولى: نبوءة أبي مازالت تلاحق زوجي وأخي، ليل نهار تلاحقه. خمس مرات تنضج للثمرة في أحشائي، لكن كرونوس تطارده النبوءة،

ومتلما علش كرونوس في ظلام .. ثار تاروس، قبل أن يتمرد على
أبيه، فإنه يودع أبناء الخمس ظلمات جوفه.

رئيس الكورس : يا للأسى .. يا للأسى .. أين راح أبنائك وبناتك الخمسة أي ريا
أيتها الأم العظيمة يا أم الآلهة ... ؟ أين مقر هستيا أين مقر ديميتر
أين مقر هيرا، أين مقر بوسيدون؟ أين ثمرات بطنك الخمس أي
ريا، يا أم الآلهة.

الكاينة الأولى: في جوف كرونوس زوجي وأخي ... الأب قد أودع أبناء الخمسة
أعماق جوفه الذي لا يشبع ... ليتلعم أبوهم واحداً بعد واحد ...
مازلت الثمار الناضجة راقدة في ظلمات جوف الأب القاسي، كائي
بها براعم خاماً مخلقة، تحيط بها للظلمات.

الكاينة الأولى: وهامي ذي الساعة العظيمة قد ننت. وقد حان للابن الثالث أن يرى
النور .. ولكن غضبي على زوجي وأخي ان ينطفئ.. ولن يتاح له
أن يغيب هذه الثمرة في أعماق جوفه الذي ليس له قرار.

رئيس الكورس: سوف تكتمل للدورة ويتحقق المصير .. نبؤة الإله الميت لن
تبتلعها مياه البحار .

الكاينة الأولى: الساعة تقرب .. والثمرة الناضجة تصرخ في طلب النور. في
منتصف الليل سوف يشرق للنور .. (في آلام المخاض) وإبني الثالث
لن تتاله يد زوجي. إبني الثالث سوف تكين له مملكة السماء .. إبني
الثالث .. قد جاء.

(رعد .. الرياح تعصف، والظلمة الكورالية ترتفع)

رئيس الكورس: المجد للإله العظيم الولحد في قلب الليل .. على قمة الجبل. المجد لك أي زيوس إله السماء .. المجد للإله الوليد الذي لن يلحقه غضب أبوه .. المجد لك أي زيوس إذ تتحقق النبوءة القديمة على يدك.

الكاهنة الأولى: ولدي .. مياه نهر نيدا تطهرك (خريف المياه) ولدي الآن سوف يكون لك أن تشب على أرض مملكتك المقبلة. إلى أيها الأم الأرض، ولدي حياً، إليك وديعتك احمليه إلى أرض كريت، وسوف يترعرع في كهفها على جبل إيجه. (خطوات مبتعدة)

رئيس الكورس: هناك ترعاه بنات ميليسوس: حورية شجر الدردار المقدسة من جانب، وإيو من جانب آخر، والحورية العنز المقدسة أمانثيا. هناك طعمه العسل ولبن الحورية العنز المقدسة، مع أخيه في الرضاع بان.

الكاهنة الأولى: وحول مهده الذهبي يتحلق أبناي الكوريتيون مدججين بالسلاح. مهده الذهبي معلق في أغصان شجرة البلوط. قلن يجده أبوه النثر لا في الأرض، ولا في السماء، ولا في البحر. الكوريتيون سوف يمدون عليه رعايتهم التي لا تنام. رماحهم تصطلق على دروعهم (رعد) حتى لا يسمع كرونوس صيحات الوليد. صرخات الكوريتيين الأوفياء سوف تغرق عويل الإله الوليد. (طبول)

رئيس الكورس: أي ريا لم الإله، نحن أبناؤك الكوريتيين. وديعتنا الإله الوليد العظيم. سوف تسافر به من هنا في كريت حتى أوليمبيا، مقر عرشه للموعد.

الكاهنة الأولى: إليكم أعهد بابني زيوس .. أسرعوا به إلى مقر مملكته المقدر منذ البدء. سوف تتسابقون في هذه الرحلة المقدسة حتى أوليمبيا، سوف

يتوج الفائز بأغصان الزيتون للبرى .. وسوف تتامون على أوراق
الزيتون للبرى الوفيرة بعد ما زالت خضراء.

رئيس الكورس: أسفي أيتها الأم الإلهة .. إن كرونوس يلاحقك أيضاً بالغضب
والطلب العنيد .. يطلب بابنه، يتوعدك بالهول ما لم تهيبه ثمرة
بطنك .. حتى يغيبها جوفه كما غيب أخوة له من قبل .. أسفي أيتها
الأم العظيمة ماذا تفعلين؟ كيف تهددين غضبة الأب للعلاق؟

الكاهنة الأولى: قد أعددت له ما يطفى غضبه .. سوف يبتلع ابنه كما يشاء. لكن
النبوة سوف تتحقق والوليد لن يناله جشع أبيه بسوء ...

رئيس الكورس: كيف تدبرين أمرك أي ريا المعبودة؟ ماذا أعددت لزوجك المنهوم.
الكاهنة الأولى: هو ذا ابنه، ملففا في اللقمات... ساهبه له ..

رئيس الكورس: ماذا تفعلين؟ ماذا تفعلين أيتها الأم الإلهة؟

الكاهنة الأولى: هو ذا حجر ملففا في اللقمات .. كرونوس سوف يشبع جوعه
وسوف تنطفى ثورته .. سوف ألقمه الحجر .. أما ولدى زيوس الإله
العظيم فسوف تدن له مملكة السماء (رعد .. الخلفية الكورالية ترتفع
وتحبو، موسيقى فاصلة)

رئيس الكورس: وبين ظهراتنا نحن الكوريتيين نما الوليد الإله وشب على عوده،
وسرعان ما ترعرع ويسق وهبّ يطاول الكبار بسرعة خارقة،
وظهر الزغب على فؤديه، وفي خلال عام ولحد بلغ مبلغ الرجال.

الكاهنة الأولى: ولكن كرونوس ترمى إليه النبا .. إنه ثائر يطارد ابنه، والنبوءة
تطارده.

رئيس الكورس: أي زيوس .. أبوك يطاردك بالغضب والثورة .. ما أروعك مع ذلك وما أوسع قدرتك هانت ذا تستحيل إلى شعبان لا تمسك به الأيدي، ومرضعتك قد أصبحت دبية ... وقد أخفق كرونوس في سعيه ..

الكاينة الأولى: أي بنى زيوس .. هانت ذا حامل كأس أبيك. امزج شرابه بالمزيج السحري (موسيقى سيمبال)

رئيس الكورس: كرونوس قد شرب للمزيج الذي أعده زيوس بمعونة أمه الإلهة ريا .. وقد لفظ الحجر الملفف بالقماط، كما لفظ أبناءه وبناته. وإذا حطت أقدامهم جميعاً على الأرض ترعرعوا وهبوا كأقوى وأجمل ما يكون الآلهة، حتى طلبوا من أخيهم زيوس عرفاناً بفضلته وتسليماً بقيادته. أن يترعهم في حربهم ضد كرونوس .. (الموسيقى ترتفع)

الكاينة الأولى: منذ عشرة أعوام والحرب سجال .. وقد مدد زيوس ضربته، وأسقط للصاعقة على أبيه كرونوس (رعد) ونفى كرونوس من الأرض إلى تارتاروس هو وحلفائه العمالقة، تحرسهم أصحاب الأتزع المائة.

رئيس الكورس: وأقام زيوس في دلفي. للحجر الذي لفظه كرونوس من جوفه. وما زال الحجر هناك مدهوناً بالزيت آناء الليل وأطراف النهار، تقدم إليه خصل من الصوف غير المنسوج قرباناً وهدية.

الكاينة الأولى: بانتصار زيوس وأخوته، تحققت للنبوءة، وانقسم العالم ثلاثة أجزاء. السماء وما فيها أصبحت ملكاً خالصاً لزيوس، أما البحر، فإن بومبيدون هو سيده الذي لا ينازعه فيه منازع، أما هاديس، فقد كان للعالم السفلي من نصيبه. ولكن ملك الآلهة هو زيوس الذي قوته أعظم من قوة الآلهة الأخرى مجتمعين.

رئيس الكورس: تحية لك أي زيوس، أعظم الكوريثيين طراً، رب كل شيء. أقبل
إلينا وافرح بالأغنية التي نمسّحها لك بالناي والقيثار، ونحن معنا إذ
نرقص حول هيكلك.

أجب دعائنا أي زيوس ملك الآلهة، سيد السماوات والرياح، صاحب
الصاعقة، رب الأمطار المخصبة، بأمرك تنور العواصف الجائحة
ويجلجل الرعد وتشتعل البروق. بكلمة منك تهدأ العناصر وتسطع
السما والتهب للرياح مواتية رخاء، أي أب الآلهة وللناس، مخلصنا.
كل شيء خير ونبيلا وقوى أنت مصدره، أنت واهب للنصر وحاكم
للعالم وصاحب القانون الذي ينظم كل شيء وحامي الأسرة
والعشيرة. فلنتقدم باسمك شجرة البلوط الوارفة، والنسر المحلق في
أجواز السماء.

♦♦♦♦

إن أسطورة ميلاد زيوس، كما عرفناها، من أولى الأساطير التي نملك
القرائن على أنها كانت حلقة من الحلقات الكثيرة المتسلسلة التي مر بها تطور
الدراما من شعائر العبادات الأولية إلى التمثيل البدائي إلى بدء الدراما اليونانية.

وقبل أن نستمع إلى ما يقوله جليبرت مري، وطومسون في صدد الحديث
عن أن هذه الأسطورة كانت تُتمثل بالفعل، قبل ظهور الدراما اليونانية المكتملة
للقالب عند الشعراء التاريخيين، سنقف وقفة قصيرة عند تفسير العناصر الدرامية
في هذا الأداء الشعائري الذي لا نعرف شيئاً عن مؤلفه المجهول الغائب في ضمير
الزمن السحيق، هذا المؤلف الجماعي الذي يصح أن نتعرف فيه على ملامح
العبرية الشعبية للشائعة، ملامح للفنانين الأول من أجدادنا البدائيين وهم أولئك
لكهنة الذين كانوا يتعبدون إلى آلهتهم بالترنيمة والرقصة والحركة الإيمائية مترجة

كلها بالابتهاال والصلاة تشترك معهم العشرة كلها في أداء يمت إلى الدين بقدر ما يمت إلى الفن.

إن دلالة هذه الأسطورة، وأهميه الأداء الدرامي البدائي لها، إنما تكمن في أنها ترمز، في نهاية الأمر، إلى تطور في الدراما البدائية من مرحلة إلى مرحلة. فقد كان البدائيون يؤدون شعائر للميلاد واللقانة والزواج والموت كلها بشكل مباشر بمعنى أن تؤدى الأم أو يؤدى اللقن لو للزوج دوره شخصياً في الطقوس الدينية التي تجرى مجرى الدراما، دون أن يتقصص شخصيه أخرى، وإنما عليه أن يتسهل إلى الآلهة أو الأرواح والأسلاف، وعليه أن يقوم بحركات معينة لها محتوى درامي مباشر.

ولكننا هنا نرى الكاهن يمثل دور زيوس، والكاهنة تمثل دور ريا، إنما هنا بآزاء تشخيص، كما كان يقول آبلونا بعبارتهم الموحية للقوة. إنما نرى هنا لأول مرة ما نطلق عليه مصطلح الإيهام الفني. فلم يعد الكاهن يقوم بدور كاهن ووسيط الآلهة فقط، بل إنه هو نفسه زيوس، يتفحص شخصيته ويتكلم بكلام زيوس ويؤدى التمثيل الإيمائي بالحركات التي يفترض أن زيوس هو الذي يقوم بها.

ولكن الشقة مازالت قريبة بعد من شعائر الميلاد واللقانة البدائية. إن الصبي البدائي كان عندما يصل إلى مرحلة البلوغ، يحتجز بعيداً عن مقام العشرة حتى يتعلم أسرار الرجال ويعرف صنعتهم ويشد عوده، باجتياز الاختبارات الشقة والمحن للعنيفة، فيقوى على ممارسة حياة الرجال. كذلك كان زيوس يحتجز بعيداً عن مقام أمه وأبيه، ويظل في رعاية الكوريثيين، حتى يشد عوده ويقوى على مجادلة أبيه ويمر بالمحن فيتغلب عليها بالحيلة والقوة معاً، بأن يتكر في أشكال الحيوانات ويقاتل أباه. في ذلك تصعيد واضح لطقوس اللقانة من رحلتها القطعية المباشرة إلى صورة رمزية تتضح فيها ذكر العشرة للطرائق القديمة التي اندثرت بالفعل لكنها بقيت في أرواح الناس وقلوبهم. وهي صورة رمزية لكنها مازالت

سانجة، إن صح القول، فيها تصوير قريب للشعائر القديمة. إنها لم تنتقل بعد إلى القلب الفني للصرف الذي يعالج مشاكل الإنسان في صورتها العميقة، هذا القلب الذي سوف تتدرج للدراما اليونانية إليه على أيدي شعرائها الذين نعرف أسماءهم في العصور التاريخية لليونان، منذ القرن الخامس والرابع قبل الميلاد.

دراما ميلاد زيوس مازال فيها الابتهاال المباشر إلى الإله، ومازال فيها التصور المباشر لطقوس، وتقاليد قديمة، ولم تصل بعد إلى تناول مسائل إنسانية بحث كمسائل الواجب والضمير وللثواب والعقاب، ومصير الإنسان في الكون، لكنها مع ذلك مثل كل الأساطير تحمل في طواياها إشارات دنيئة إلى هذه للمشاكل التي أرقّت وما زالت تؤرق الإنسان وتتضمن في رموزها شحنة للتعبير عن جوهر، أو جانب على الأقل من جوهر الإنسان. فهل نستعيد في أسطورة ميلاد زيوس علاج للصراع بين الأب والابن، وعلاقة الابن بالأم، وفزول الماضي إلى غيابات العالم السفلي، وانقسام الأخوة إلى خير وشرير، زيوس وهاديس، وتقديس للنظام بعد للفوضى وسيادة القانون بعد كسر شرائع القانون، هذه كلها موضوعات تتضمنها الأسطورة من بعيد، إشارات خفية دنيئة غير جلية، مرموزاً عنها بابتهاالات وحكاية بالإيماء لا تصحح عنها العقلية البدائية بعد، لكنها تحسنا وتوهم لها. سوف تجد للتعبير عنها في عبقرية شعراء التراجيديا والكوميديا عندما تزدهر هذه للقولب الفنية، في القرن الرابع قبل الميلاد، تحت تأثير ظروف تضافرت فيها العوامل الحضارية والجغرافية والاقتصادية والسياسية التي اجتمعت كلها لليونان في عصرهم الزاهر، فولدت منها تلك العبقرية النادرة التي نعرفها تحت اسم تراث اليونان.

هذه اللفتة عند تطور الدراما من شعائر بدائية صرف إلى شعائر درامية فيها تمثيل للآلهة، ومحكاة لأعمالهم، ورمز عن الشحنات الوجدانية الإنسانية في أساطيرهم، هذه اللفتة إنما تستند فيها إلى ما يقوله جالبرت مري عن العوامل التي أدت إلى نمو الدراما اليونانية فهو يرى أنه: "من المؤثرات التي ساعدت على نمو

المأساة اليونانية أنه كان ثمة عناصر للتمثيل بالإيماء في أول ما نعرف عن الشعر الشعبي .. فنحن نسمع عن "الدرومينا" أي "الأشياء التي تُرى" - والكلمة قريبة جداً من الدراما أي الأداء - نسمع عن الدرومينا في كثير من الطقوس الدينية.

لقد كان ميلاد زيوس يُمثل في كريت، وكان زواجه من هيرا يمثل في ساموس، وكريت، وأرجوس، وكانت رقصة طائر الكركي في ديلوس تمثل تيزيوس ينقذ الأطفال من متاهة اللابيرينث، بل كانت الأسرار في إيليوسيس وغيرها تُميط اللثام عن كشفاتها لأعين البشر بما هو مرئي أكثر مما تفعل بالبيان الواضح بالقول أو الكلام."

ويبدو لنا أنه ما من شك في أرجحية العقيدة الشائعة عنها في أن المأساة اليونانية قد نشأت من تطور الأغاني والعناصر الأخرى في الاحتفالات بأعياد الإله الممزق ديونيزيوس. وسوف يتاح لنا أن نرى ذلك كله عن كثب، ولكن المهم أيضاً أن ثمة عوامل كثيرة تصافرت في نشأة هذه الظاهرة المعقدة التي نعرفها اليوم باسم المسرح اليوناني، وأن من أخطر هذه العوامل أثراً تلك الطقوس التي كانت تحتفل بها العشائر اليونانية البدائية - شأنها في ذلك شأن كل الأقوام البدائيين - والتي ترتبط بمراسيم اللقانة عندما يندرج الصبي، في القبيلة، في مدارج الرجال. وليست احتفالات ديونيزيوس في نهاية الأمر إلا شعائر تتصل بخصوبة الأرض ويعتُها بعد موات كما تتصل بتمزيق الملك أو الزعيم وقتله، وبعثه من جديد، حتى يكون في ذلك إخصاب للأرض واستتبات للزرع وإحياء للضرع - وفي ذلك كله نلمح الصلة الوثيقة بين شعائر البدائيين وبين قصة أوزيريس الإله الممزق المبعوث حياً، وبين أسطورة ديونيزيوس وأعيداده. وعلى ذلك أيضاً تقوم للشواهد التي استخلصها العلماء والباحثون من صلب هذه العقائد والأساطير ومن مراسيم طقوسها. وفي ذلك نسمع طومسون يقول في كتابه "إيسخيلوس وأثينا": "إن أسطورة ميلاد زيوس كانت ترتبط بطقوس دينية حقيقية في بالايكسترو في كريت، حيث كانت جماعة دينية أسرية تعرف باسم "الكورييتين" تقوم بتمثيل ميلاد هذا الإله، وكانت الشعائر تتضمن

ترنيمة تبتهل إلى الإله بوصفه أعظم كوروس أي أعظم أبناء الجماعة، وتدعوهم للمشاركة في الأفراح والرقصات والأغاني احتفاءً بالعام الجديد. وكلمة كوروس في هذا الصدد تعني صبياً أو شاباً ومنها اشتق اسم "الكوريثيون" .. فيكون لنا أن نعرف لهم باسم جماعة الشباب دائمى الشباب. وقد كانت التقاليد في كريت، في العصور التاريخية تقضي بأن يسرق الأولاد من بيوتهم ويعزلوا في الغابات، على أيدي الرجال الذين مروا بمرحلة التلقين، وإلى جانب ذلك فقد كان للكوريثيون هم الذين اخترعوا رقصة الحرب التي يؤديها الصبيان استعداداً لهذا الحدث .. ومن ثم فقد كانوا أول من اخترع للرقص الدرلمي في هذه البقعة من بلاد اليونان."

رأينا من ناحية أن ريا لم الإلهة قد عهدت بالطفل زيوس إلى الكوريثيين وهم عشيرة كلاتيبيدا الكهنوتية .. الذين سافروا بالطفل من كريت حتى أوليمبيا. وحتى القرن الثاني قبل الميلاد كانت هذه العشيرة مع عشيرة أوليمبيا الكهنوتية، هما العشيرتان الموكلتان بالألعاب الأوليمبية الشهيرة ولا ينبغي أن نفعل دلالة أخصان الزيتون التي يتوج بها الفائز في هذه الألعاب ولا أوراق الزيتون التي كان من طقوس اللقانة عند الكثير من شعائر اليونان، أن يناموا عليها في أثناء مراسيم اللقانة. فنحن إذن بإزاء المصدر الديني للألعاب الأوليمبية، وللدراما اليونانية معاً أو أحد مصادرها على الأقل.

فيذا ذكرنا من ناحية أخرى أن من شعائر اللقانة، تمهيداً لاتضمام صبيان القبيلة البدائية إلى صفوف الرجال أن يحتجز الصبيان في أماكن مقدسة حيث يلتقون أسرار القبيلة، وكان لنا أن نتلمس في أسطورة ميلاد زيوس رمزاً لهذه الشعائر التي تحتل أهم مكانة في حياة الرجل البدائي، فإن الميلاد واللقانة والزواج والموت، كلها صور متعددة لشيء واحد هو الانتقال من حال إلى حال، هو البعث من الموت، هو الخصب بعد المحل والجذب، هو الازدهار والتفتح والإنعاش بعد الجفاف والقحط واليبوسة .. هو الترجمة للوحدة للسر الواحد الكبير، سر الحياة نفسها في عقيدة البدائيين جميعاً. ومن هذا السر، ومن الاحتفال به، من رعايته

والتوصل بكل شيء إلى تجديده ويقال، من ذلك تتبعث الدراما القديمة. ولعل من ذلك أيضاً تتبعث الدراما في كل العصور، وإليه تعود.

ونعود إلى ما يقوله طومسون "إن الأساطير المتعلقة بالكورينثيين وغيرهم تجسم الذاكرة للفولكلورية لجماعات اللقانة البدائية في كريت وآسيا الصغرى، مما قيل التاريخ".

العقلية البدائية تنزع إلى تبسيط الظواهر الطبيعية والحيوية، وتميل إلى رد هذه الظواهر المعقدة بحيث تندرج في نمط تركيبي واحد، في نسق مترابط. وهى في ذلك على عكس العقلية العملية التي تهدف إلى تحليل الظواهر إلى عناصرها المميزة المنفردة.

البدائي يقيم الصلات الظاهرية بين الأشياء، فيوحد بينها، ويلغي الفروق، ويدمج الإنسان والطبيعة في نظام متفاعل مشترك. إنه يرى في قوى الطبيعة كائنات مثله. تحس وتريد وتغضب وترضى. ويرى نفسه مثل قوى الطبيعة. ينمو ويزدهر ويجف ويذوى، يغضب ويهدأ ويظهر ويختفي ومن ثم فالعلاقات بين الإنسان والكون هي علاقات حميمة مفتوحة. لا تبتزها التحليلات العملية ولا التفصيلات التي تميز وتفرق وتفصل وتصنف، ولعل في هذه النظرية البدائية حساً عميقاً نحن بحاجة للعودة إليه بعد أن تسلحنا بكل نتائج العلوم وتحليلات الفلسفة.

ومن ثم فإن التشابه للقوى بين الظواهر الإنسانية من ميلاد، وبلوغ مبلغ الرجال، واقتران بالجنس الآخر، ثم ذبول وشيخوخة وموت، وبين الظواهر الطبيعية من موات للأرض وللطبيعة في الشتاء ثم اخضرار بالخصوبة ونبض للحياة في الربيع، ثم اكتمال للنماء ونضج المحصول في الصيف والخريف. وأخيراً عودة للجذب والجفاف في الشتاء، لكي تبدأ الدورة مرة أخرى وأخرى في الإنسان وفى الطبيعة معاً، إلى ما لانهاية، هذا التشابه الذي لا يمكن أن يخطئه الحس البدائي المتصل بالطبيعة وبقوى الحياة أوثق اتصال، بل هذا التطبيق الذي يفرض نفسه

فرضاً على حسامية الإنسان - هو الذي أدى إلى نشأة الدراما البدائية كما أدى في الأصل إلى نشأة الأديان البدائية. وهو الذي ربط عند العشائر البدائية اليونانية بين الإنسان وبين قوى الطبيعة الجبارة التي أطلق عليها اليونانيون أسماء شتى هي زيوس وديمتر وديونيزيوس، وغيرها من مثلات الآلهة والأرواح والشياطين والهوريات والقوى الأخرى المتجسمة في أشكال إنسانية وحيوانية ونباتية وطبيعية في الوقت نفسه.

وعلى أساس ذلك للفهم نلح أن تمثيل أسطورة ميلاد زيوس هو تمجيد لأكثر قوى الطبيعة ولكنه أيضاً مشاركة من الإنسان في أداء هذه القوى لدورها. هو ابتهاج بشيء يفوق الإرادة الإنسانية ولكنه أيضاً مساهمة من الإرادة الإنسانية في أن تستمر هذه القوة الهائلة في الوجود، فالإنسان يقوم بدور لآلهة حتى تستمر الآلهة في القيام بدورها، كأنما الإنسان يبتهل إلى الآلهة لا بالكلمة وحدها ولا بالدعاء فقط، بل بالمشاركة والدعوة إلى الاستمرار والإغراء على البقاء. أليست الآلهة كائنات ترضى وتتأثر وتستجيب؟

والاحتفال بميلاد ديونيزيوس والابتهاج بانتصاره والحزن لعذابه إذا أدت كلها بالفعل والحركة والإيماء والمحاكاة والتقليد هذه كلها ضمان لميلاد الخصب من جديد بعد القحط ضمان لوفاء الربيع بميعاده فلا يخله. وهذه كلها، على أساس للتجاوب بين الإنسان والطبيعة، عملية تهدف إلى ضمان الحياة والنماء.

الدراما في كل صورها البدائية، منذ الشعائر السانجة في أبعد العصور حتى التمثيل البدائي بالرمز والتشخيص والمحاكاة عند العشائر اليونانية ومن قبلها عند المصريين القدامى، للدراما البدائية هنا، هي تقليد لقوى الطبيعة حتى يتأكد استمرار دورة هذه القوى. هي نوع من الحث والدعوة وسعي للأمن وكفالة تجدد الحياة كما يعرفها البدائي أي أنها بكلمة واحدة محاولة للبقاء وتمسك بالحياة، وهجوم على الموت والفناء. وتلك هي القوة الأولية الكبرى التي يدور حولها كل شيء. قوة الحياة نفسها. للحياة المتجددة أبداً رغم الموت والفناء.

في ذلك النسق إذن تتدرج طقوس الميلاد أي الانتقال من العدم إلى الحياة وطقوس الإخصاب أي الانتقال من جفاف الأرض إلى نضرتها بالحياة وطقوس اللقانة أي الانتقال من طور الصبي العقيم العاجز إلى طور الشباب الفعال المنتج. وهى طقوس نضج النباتات والمزروعات ووصولها إلى درجة الامتلاء والإثمار، ثم طقوس الزواج والإنتاج والإخصاب. وأخيراً طقوس الموت ثم البعث والميلاد الجديد في عالم آخر - عالم الأرواح أو عالم الآلهة - هذه كلها دورة واحدة عند البدائيين، وعلى العشرة الإنسانية للصغيرة المهتدة دائماً أن تبدل لكل شئ ضماناً لاستمرار الدورة، فلا تنقطع ولا تخبث الدعوة المرتقية.

للدrama هي إحدى الوسائل الفعالة لهذا الضمان ومن ثم فإن دراما ميلاد زيوس وعذابه وتمجده شأنها في ذلك شأن دراما ميلاد ديونيزيوس وعذابه وتمجده إنما هي كلها أولاً دراما الحياة الإنسانية نفسها عند كل إنسان. الميلاد ثم الرجولة بما تحمل من شذائذ ثم الإخصاب والوفرة ثم الموت ثم البعث من جديد. بل هي ثانياً دراما حياة الأرض والطبيعة نفسها من أول اهتزاز النبات للفض للوليد حتى إيناعه ووفائه بالثمر والحصاد إلى ذبوله وجفافه وسقوطه يابساً في مهب رياح الشتاء. ثم موته واختفاؤه تحت الأرض حتى يؤذن له بالبزوغ والحياة من جديد.

وهنا أيضاً يقوم الملك أو الرئيس أو الحاكم بنفس الدور الخالد المتكرر. إن تنصيبه ملكاً أو حاكماً هو ميلاد وإخصاب ووفرة للنس وللزرع والضرع معاً. شيخوخته وجفافه وتخاذل قوى رجولته أيضاً محلّ وإجذاب لكل ما هو حي.

على أن شعائر اللقانة والميلاد والزواج. تتصل إذن اتصالاً وثيقاً بشعائر تنصيب الملوك للجدد وقتل الملوك القدامى إن رمزاً وإن بالفعل، كما نعرف من دراسة الديانات والعقائد والطقوس البدائية وكما نعرف من تتبعنا عبر ظلمات الزمن لتطورات الدراما البدائية، وليست أسرار أوزيريس إلا صورة أخرى باهرة لتلك العقيدة البدائية الشائعة التي وجدت لها ترجمة عميقة موحية عند المصريين

للقدامى. والشواهد كلها تتضافر للإشارة إلى تلك المنابع الأولى للدراما البدائية. أما عند الإغريق فنحن نجد روبرت جريفز يقول في كتابه. "الأساطير اليونانية": "كان الحكام الهلينيون الأوائل الذين أصبحوا ملوكاً مقدسين ينتمون إلى طقوس أشجار الدردار والبلوط المقدسة الطوطمية ويلقبون بأسماء "زيوس" و"بوسيدون" بل كانوا يمثلون زيوس على الأرض. وكانوا يربطون بعجلاتهم دروعاً من البرونز تترقع وتضططق فيكون لها ما للرد من أثر مهيب. وكانوا يرغمون على الموت في نهاية الفترة المحددة لحكمهم. وأشجار الدردار والبلوط من شأنها أن تجتذب البرق والصواعق. ونحن نعرف أن زيوس هو إله البرق والردع والصواعق."

مظاهر الحياة البدائية - شأنها في ذلك شأن حياتنا اليوم - متعددة الصور ومعقدة ومتشعبة. ونحن نعرف أن البدائيين كانوا لوثق ما يكونون اتصالاً بأسرار الحياة الغامضة العميقة في مجاليها وأنهم كانوا يعبرون عن ذلك كله وفي كل الأحوال بالأغنية وبالرقصة الموحية، بالموسيقى وبصياغة الأداة الثمينة الوحيدة التي يملكونها كل الملكية، أداة للجسم البشري ذاته، للجسم الحي الذي تسرى فيه النسمة الحارة المقدسة - بصياغة هذه الأداة الرائعة المرنة صياغة تشارك في أسرار الكون نفسه وتؤثر فيها وتتفعل بها - وهذه الصياغة هي في نهاية الأمر فن الدراما. لم تكن الدراما اليونانية في أي مرحلة من مراحلها. منفصلة عن الرقص وعن الغناء، بل كانت تتكون من هذه العناصر كلها وحدة حافلة متكاملة.

من المشاهد التي كان اليونانيون القدامى يعرفونها على سبيل الأداء الدرامي لطقوس يقصد بها الابتهاال إلى الأرواح للقسمة ما كانت تجري به تقاليدهم في تيساليا ومقدونيا، إذ كان للتمثيل بالإيماء يستهدف استئزال المطر في أيام القحط والجفاف. ويمتخلص من النص الذي أورده فريزر هنا، أن فناء صغيرة بانهة الشباب كانت تمثل دور الأرض، ويرش عليها الماء من جرة ملأنة، وتبتل إلى حورية الماء والأمطار، حتى يكون في هذه الدراما الصغيرة ما يدعو إلى استئزال المطر، بما يُعرف عند البدائيين من عقيدة في السحر المعدى ومن التجاوب الحتمي

بين الطقوس الدينية التي يقوم بها البشر وبين رد الفعل الذي لابد أن يتولد من جراء ذلك عند الأرواح المسيطرة على قوى الطبيعة.

وها نحن نستمع إلى رئيس الكورس، والكاهنة والفتاة التي تمثل الأرض، في مشهد درامي يستهدف استئصال المطر:

رئيس الكورس: تشقت الأرض ولوشكت لأشجار الزيتون أن يجف عودها. رؤوس للعنقيد محنية تراكم عليها للتراب، جافة مغمضة العين، ومياهها عكرة بطيئة الجريان. قد طال الجفاف. طال بخل المسحاب علينا، والسماء كالرصااص الثقيل.

الكاهنة الأولى: موكب الأطفال كبارهم الأزهار، قد طاف بكل الآبار والينابيع. تعالى يا بنيتي (خطوات مع موسيقى) ها أنذى أكلل رأسك بالأزهار. للورد على مفرق شعرك، الورد على أنفك، وسيقان الورد مجدولة بخصائل شعرك. رأسك حديقة مونة. أنفاسك تتضوع بالعبق مع أنفاس الورد. أين للجرة الممتلئة بالماء؟ أين للجرة المنكورة بالرطوبة العميقة للجوف بالبلل؟ أين للجرة المنداة بطنها الناضج يلجم بقطرات للمياه، ناعماً مخضر اللون.

رئيس الكورس: الجرة المنكورة بالماء بين يدي. أنفاسها الرطبة تتصاعد إلى أنفسي كما تصعد أنفاس الماء من بئر عميقة معتمة تحتوى على سر الخصوبة والوفرة، كما تصعد أنفاس الزرع بطيئنة من جوف الأرض.

الكاهنة الأولى: أي بنيتي اقتربي مني (هجاء) رشوها بالماء. أغرقوها بالمطر. اسكبوا عليها الغيث المنهمر. رشوها بالماء أغرقوها بالمطر. أي "بيريريا" حورية الماء للمنداة الرطبية لجثي بالنضارة والرطوبة في أنحاء للجرة كلها، إذ تمرين على اللوديان، وتجتازين الغابات ابتلهي

إلى زيوس. أى زيوس. جُدْ علينا بالمطر، على السهول، جُدْ علينا
بمطر هادئ صغير حتى تثمر الحقول، حتى تزدهر الكروم، حتى
يمتلئ القمح ويمتوى الشعير. حتى لا يسقط الأهل فريسة للفقر
والعوز والجفاف.

نحن لا نستطيع أن نقدر مدى لثباتك العناصر المختلفة في أساطير اليونان
القدامى وفى ديانتهم بالدراما اليونانية وبهذه العناصر المتعددة المختلفة في طقوس
تلك الديانات والأساطير، إلا إذا احتفظنا دائماً بالصورة المعقدة المتشابكة للحضارة
اليونانية التي كانت تتمثل في عصور ما قبل التاريخ وبداية التاريخ بعناصر
الأجناس التي وفدت إلى أرض اليونان من أوربا، كما تتصل بالتأثيرات الوافدة من
كريت، والشرق الأدنى، ومصر. على أن ما يهمننا الآن من ذلك كله هو أن الديانة
الهيلينية إنما كانت حسيطة الاندماج بين العناصر الشمالية المستمدة من القبائل
للرحل التي استقرت في تيساليا تحت ظل جبل أوليمبوس وبين الأساطير والشعائر
التي كانت تحفل بها الحضارة الوافدة من الجنوب والتي تعرف بالحضارة المينوية
- المياكينية وهي الحضارة التي تأثرت بحضارة المصريين القدامى وحضارة دجلة
والفرات والشرق الأدنى.

ولابد لنا من هذه العجالة في التأسيس حتى ننتهم الأصول الأولى للشعائر
التي نبعث عنها الدراما عند اليونانيين. وقد كان من أكبر هذه الشعائر أثراً عبادة
ديميتر التي كانت تتمثل في الأسرار الإليزية الشهيرة وهي الأسرار التي سئلتاؤها
بالدراسة والتصور والاستقصاء. اتفق الباحثون على أن عبادة ديونيزيوس هي
الأصل المباشر لنشأة المأساة والمهابة اليونانية. أما عبادة ديميتر فإنها في حقيقة
الأمر هي عبادة الأم الإلهة التي طالما اتخذت ألقاباً مختلفة عبر العصور المتعاقبة
واسمعت بأسماء مختلفة في شتى البلاد، ولكنها كما قال أبوليوس المولود في عام
١٣٠ قبل الميلاد وصاحب كتاب "التناسخ" Metamorphoses كان الأثينيون
يسمونها أثينا، والبقارة يسمونها فينوس، والكريتيون يسمونها ديكاتينا Dictina

وأهل صقلية يسمونها ديميتير، ولكن المصريين كانوا يعرفونها باسمها الحق: إيزيس الملكة."

يرى طومسون أن معرفتنا بالأسرار الإليزية مستمدة أساساً من العصر الهيليني وما بعده ولكن للكثير من النقاط الحيوية في هذه التقاليد يمكن إرجاعه، من خلال أفلاطون وأريستوفانيس وأيسخيلوس، إلى ترنيمة هوميروس المرفوعة إلى ديميتير ومنها إلى العصر الميكيني، استدلالاً من للشواهد الأثرية. ويبدو أن هذه العقيدة كانت في الأصل عقيدة عشيرة واحدة هي عشيرة يومولبيديا eumolpiddai والمعتقد أن الخدمة العظمى التي أدتها ديميتير للبشرية والتي كانت الأسرار الإليزية تمجيداً لها، وهي اكتشاف الزراعة. ويبدو أن الأسرار الإليزية كانت تعكس مرحلة الانتقال من المجتمع الأمومي الذي ينتسب للوليد فيه إلى أمه، ويقوم المجتمع على سيادة الأم وسيطرتها، ويعتمد أساساً على الصيد أو جمع الغذاء، إلى المجتمع الأبوي الذي عرف نسبة الولد إلى أبيه واكتملت فيه السيطرة على فنون الزراعة إذ كانت ديميتير قد اكتشفت الزراعة، ولكنها علمت للناس كيفية استخدام الميراث عن طريق ابنها بالتبني.

ويؤيد ذلك أن من شعائر الأسرار الإليزية القيام بحرث سهل راريا في إقليم إيلويسيس بأيدي عشيرة يومولبيديا ومما يوحي بأن هذه العشيرة كانت عشيرة ملكية تشابه منيلاتها في بابل وفي مصر القديمة. وقد تطورت هذه للشعائر الإليزية تطوراً دعا فوكارت إلى افتراض أنها في الواقع مستعارة من مصر. والتقاليد الأتيكية ترى أن الزراعة قد وفدت إلى أتيكا من مصر. هذا إلى أوجه الشبه القوية بين أسطورة ديميتير وديونيزيوس وأسطورة إيزيس ولوزيريس وقد وجد في أحد القبور الإليزية التي ترجع إلى القرن العاشر أو التاسع قبل الميلاد تمثال لإيزيس، من الفخار المصري، مع غيره من المخلوقات المصرية.

فهل يجيز لنا ذلك كله أن نستخلص الصلة التي تقوم منطقيا وبداهة بين شعائر الدراما الدينية في مصر وشعائرها في اليونان القديمة؟ تلك قضية ما زالت تحتاج إلى الدراسة العميقة للقطع فيها برأي علمي. ولكن الشواهد كلها تشير برجحان هذه الصلة وتأكيدا.

يستخلص أيضا من الشواهد أن هذه الأسرار كانت يحتفل بها في بداية السنة الزراعية. ويقم لنا جلبرت مري هذه الأسرار في كتابه "الأدب اليوناني القديم": "إن هوميروس، لم يذكر هذه الأسرار ولكن ذلك لا يعنى أنها ظهرت في مرحلة متأخرة، بل يعنى أنها كانت من القداسة بحيث لا يجوز ذكرها، أو كانت من الشيوخ والذويوع بحيث لا يقوم داع لذكرها. إن اكتشافات الأنثروبولوجيين تمكننا الآن من أن نرى في الأسرار الإليزية شكلا من أشكال تلك الديانة البدائية التي لا تكاد تختلف عن "السحر للمعدى" أو "لمحر بالتجاوب" وهي الديانة التي عرفها الكثير من الأجناس. وكانت الأسرار عبارة عن دراما. وكانت تؤدي فيها، بالتمثيل لسطورة، أم القمح (ديميتر) وقتلتها (بيرسيفون) أي القمح الغض للصغير إذ ينبثق من تحت الأرض ويهب للثروة .. هذه عبادة للقمح أو عبادة للزرع، إنها ليست عبادة ترجع إلى مرحلة مبكرة فحسب، بل هي عبادة بدائية."

إن فإن الأسرار الإليزية هي في أحد جوانبها دراما دينية تمثل موت الأرض وبعثها من جديد، جديها بنهاية السنة الزراعية ثم إخصابها بانثباق الزرع الجديد، هي شعائر للإخصاب كما عرفها البدائيون جميعا وهي أيضا موت الملك وقيامه من الموت بل هي في نهاية الأمر موت الإنسان وبعثه من جديد، إن كل شيء في الدراما للبدائية يدور حول هذا المحور الرئيسي. ميلاد الإنسان في العالم وموته وخلوده .. ومع ذلك أليست هذه المشكلة هي مشكلة الإنسان دائما وفي كل العصور؟ أليست تلك من أعمق موضوعات الفن في كل تاريخ الإنسان؟ أليس الأرجح أنها ستظل أبدا أخطر ما يشغل الإنسان وعقائده وفنونه ما بقى الإنسان ..؟

إن أسطورة ديميتير إذا نحن استخلصنا البؤرة منها، واستبعدنا ما أضيف إليها من حواشٍ وذيول هي في نهاية الأمر أسطورة إلهة للزراعة واهتزاز الأرض بالخضرة بعد موات. فما هي أسطورة ديميتير؟ وكيف كانت تجري الأسطورة؟ إننا مازلنا بعد في فجر الحضارة الإغريقية، والمشهد يجري في العراء، ويدور في قلب العناصر الأولية للطبيعة، والأداء للرامي يتخلق بالكلمة وبالأغنية وبالنغم الموسيقي والحركة الراقصة، فإذا قعقع للارعد أو قصف وقع حوافر الخيل فذلك كله إنما يجري مرموزاً عنه بالكلمة أو بحركة الجسم. وها هو ذا رئيس الكورس يتجه بابتهال إلى إلهة القمح ديميتير التي سوف تقص قصتها علينا وتمتل ألامها وفرحتها وانتصارها:

رئيس الكورس: أي ديميتير بنت كرونوس وربا أنت التي يعني اسمك الأم، إلهة حقل القمح، اسمي إلينا نروى قصتك التي لن ينساها للبشر إن كاهناتك يلقن العرائس والأزواج أسرار المضجع، ولكذك يا إلهة الخصوبة ليس لك زوج .. كيف كلن لك أي ديميتير ثلاثة أبناء؟

الكاهنة الأولى: (ديميتير) في غضاضة الشباب حملت من أخي زيوس فأنجبت لسه بيرسيفون وياخوس ولكننا لم نكن زوجين. وعند ما تزوج كارموس وهارمونيا وكان رحيق للنكتار يسيل كالماء في حفل العرس إنقبت بالعلائق بلسيون ومسرى للرحيق في دماننا مسرى النار فقتلنا من للحفل، ونمنا في العراء على أرض حقل محروث ثلاثا .. وإن كنا نعود للتقينا بزيوس.

الكاهن الأول: (زيوس) ديميتير ... باميون .. أين كنتما؟ ما هذا؟

الكاهنة الأولى: (ديميتير .. مسرى .. بقعة) أي أخي زيوس .. أنقلنا الشراب ... فخرجنا ننتمس للهواء في الحقول.

الكاهن الأول: (زيوس، ثلثاً) وما هذا الطين على ساقيك وذراعيك؟ الطين على ساقيه أيضاً وذراعيه؟ أي .. كيف تجرون؟ باسيون .. كيف تجسر أن تمس ديميتر؟ كيف تسول لك نفسك أن تتطاول إلى ما هو لي؟

الكاهنة الأولى: (ديمتر، متضرعه) أخي زيوس .. اصفح عنه .. إنه الرحيق المسكر، والهواء الذي يبعث النشوة. إنها الأرض المحروثة ثلاث مرات .. وأنفاسها العميقة للمتصاعدة من التراب الغني .. اصفح عنه ..

الكاهن الأول: (زيوس .. وقد اشتد به الغضب) ليس في قلبي مكان للصفح .. صواعقي سوف تنقض على الأثيم (الرعد - للموسيقى الضيقة) جزاء لك وفأقاً (صرخة عظيمة)

رئيس الكورس: ومن هذه الليلة ولد ابنك بلوتوس أي ديميتر .. ولكن رياح القلوب لا يهدأ لها دوران .. إنها تهب من ذات اليمين ومن ذات اليسار .. تصعد من الأرض وتهبط من السماء .. فتلك بيرسيفون قد نضجت واستوى عودها. وأصبحت تثير من حولها رياح القلوب .. ماذا نرى؟ إنه هاديس، ملك العالم السفلي، إله تارتاروس الرهيبة في جوف الأرض، إنه هاديس أخوك وأخ زيوس يقبل إلى زيوس. ماذا يضمّر الإله ذو الأسماء الكثيرة؟ ماذا يريد الإله ذو العبيد؟ ماذا يقول هاديس؟

الكاهن الثاني: (هاديس) أي أخي زيوس .. سلاماً .. سلاماً ليها الأول بين الآلهة.

الكاهن الأول: (زيوس) سلاماً هاديس .. ماذا يصعد بك من مملكتك السفلية؟

الكاهن الثاني: (هاديس) جئت لأطلب منك الإنز في الزواج. إن بيرسيفون بنت ديميتر منك قد أحالت ظلمات عالمي شيئاً لا يطلق .. قلبي تعبت به للرياح .. رياح جبي لها.

الكاهن الأول: (زيوس) ليس بوسعي أن أرفض لك طلباً أي أخي الأكبر، وليس بوسعي أن أقبل هذا الطلب أيضاً يا هاديس .. إن ديميتér لا يمكن أن تقبل هذا المصير لينتها الجميلة الوحيدة.. أن تودع في غابات تارتاروس .. ليس بوسعي إذن أن أمنحك القبول، وليس بوسعي أيضاً أن أمنحك القبول.

رئيس الكورس: (يشهد نص ترنيمة تعود إلى أتينا القديمة - أو إيليوسيس) كانت بيرسيغون تلعب مع بنت أوكيانوس بصدرهن العميقة وتقطف الأزهار والورود والزعران، في المروج الناعمة، وأزهار الخزامى .. والنرجس العظيم الذي أرسلته الأرض حيث يكون حباله للعذراء اللوردية المحيا، حباله في خدمة هاديس ذي الضيوف الكثيرين .. ذلك النرجس الذي كان رائعاً في ازدهاره وترقرق الغضاضة اللبنة فيه، رائعاً يثير العجب لدى الآلهة الذين لا يموتون والبشر للفانين، ذلك أن مائة رأس تنمو من جنوره، والعبق الذي يتصوع منه كالبحور يجعل السماء المسامحة تضحك من فوقه، وتضحك الأرض كلها، كما تضحك ارتفاعات البحر الملحية .. ها هي ذي العذراء تمد يديها معك لتقطف هذا الشيء الجميل تلعب به .. ولكن الأرض العريضة في سهل نيسا تنتاب فاعرة فاهها .. وتتطلق الجياد التي لا تموت (وقع حوافر الخيل من بعد يرتفع ويدوي ويصم الأذن) والملك المولود من زيوس صاحب الأسماء الكثيرة، هاديس صاحب الضيفان الكثيرين، قد أقبل يختطف العذراء في عريته الذهبية، هاديس صاحب الرقيق الكثيرين قد غاب ومعه العذراء للرائعة بنت ديميتér أسفي لك ليتها الأم المنكوبة. أسفي لك ليتها الأم الإلهة .. أسفي لك ليتها الإلهة البيضاء .. قد ضاعت منك كل بهجة وكل هناء.

الكاينة الأولى: (ديميتر) أنطلق بحثاً عن فتاتي في كل مكان. طال تجوالي أتعقب أخبارها وأسأل، وما من مجيب. تسعة أيام وتسع إيلي قضيتها بحثاً عن فتاتي بيرسيفون بيرسيفون .. بيرسيفون .. (بكل الوحشة والعذاب والألم) بيرسيفون .. قد طال تجوالي وبحثي. الآن قد عرفت الحقيقة من الشمس التي ترى كل شيء .. غضبي على زيوس لن تنطفئ وقدته. لماذا سمح بهذه الجريمة؟ كيف يترك بيرسيفون الجميلة تغيب في غياهب تارتاروس؟ لن أعود إلى أوليمبوس ما لم ترجع فتاتي إلي. سوف أطوف بالأرض ألقاها ولقاصها. غضبي لن ينطفئ. لعنتي على الأرض التي تخفي فتاتي في جوفها. أيتها الأرض فليحل بك الجذب والقحط. أيتها الأشجار، لن تورق أغصانك ولن يفتح لك نوار، ثمارك لن تنتضج أبداً حتى تعود إلي فتاتي بيرسيفون. الزرع لن ينمو والنباتات لن تبرز من التراب المشقق الجاف. هذه لعنتي. سوف تظل الأرض خراباً بياباً، حتى تعود إلي بيرسيفون.

الكاين الأول: (زيوس) لعنة ديميتر قد أصابت الأرض بالذبول. إن جنس البشر مهتد بالضياح والزوال ومع ذلك فقد أرسلت الرسل والهدايا إلي أختي، ولم تأن لها قناة. ما من مفر الآن إلا أن أرسل هيرميس إلى أخي هاديس ينقل إليه رسالتي. أقبل يا هيرميس. أذهب إلى هاديس وقل له ما يلي: إذا لم ترجع بيرسيفون فقد حل بنا للدمار. ذلك على شريطة واحدة ألا تكون قد ذقت طعم غذاء الموتى في العالم السفلي.

رئيس الكورس: ومن ثم مضى الرسول الإلهي إلى العالم السفلي. وعندئذ وجد أن بيرسيفون لم ترق كسرة خبز واحدة ليلة إقامتها في تارتاروس، ومن ثم اضطر هاديس إلى أن يتنازل عنها. رقت بيرسيفون معها

الذي لم يكف عن الجريان. ولكنها إذ كانت على وشك أن تمتطى
عربة هيرميس الرسول الإلهي، لقبل أحد البستانيين في العالم
السفلي وأقسم إنه رأى بيرسيفون تقطف رمانة من شجرة في
بستانه، وإنها أكلت منها سبعة فصوص .. وإنها ذاقَت غذاء الموتى
.. لبئس هاديس عن نولجده، وبعث بالبستاني إلى زيوس يروي له
قصته.

للكاهن الأول: (زيوس) أي ديمتر .. ها هي ذي فتاتك تعود من العالم السفلي..
الكاينة الأولى: (ديمتر) بنتي .. بيرسيفون .. كيف أنت؟ دعيني أتحسس وجنتك
الوردية. دعيني لأضمك بين ذراعي .. آه حبيبتي .. هانت تعودين
إلى بعد طوال العذاب.

الكاين الأول: (زيوس) مهلاً يا ديمتر .. إنها ذاقَت طعام الموتى .. وأكلت من
رمانة طرحتها شجرة في العالم السفلي.

الكاينة الأولى: (ديمتر) لماذا تطعنني في صميم قلبي؟ لماذا تقذف بي في هوة
الأحزان؟ لماذا تقضي عليّ، أي زيوس؟ (ثائرة) وإن فلن يلبس
قلبي. لن أرفع لعنتي. سوف تظل الأرض خراباً ومجاعة، ولن
أعود بعد إلى أوليمبوس.

الكاين الأول: (زيوس) اسمعوا إذن كلمتي .. سوف تقضي بيرسيفون ثلاثة شهور
من السنة في رفقة هاديس، في غيابات العالم السفلي .. أما للشهور
للسنة الباقية فسوف تكون في صحبة أمها ديمتر. هذه كلمتي.

الكاينة الأولى: (ديمتر) الآن يهدأ قلبي وتفر عيني .. فلنني عائدة إلى أوليمبوس
ولكنني قبل أن أترك إيليوسيس أعهد إليك يا ترييتوليموس بأن تعلم
الناس فن الزراعة. إليك حفنة القمح، عليك أن تطوف العالم على

عربتي التي تجرها الثعالبين، لتنتيع بين البشر معرفة الزراعة والاستقرار في المأوى الثابت بعد طول التجوال، ونعمة الزواج.

رئيس الكورس: للمجد لك يا ديميتري يا إلهة الزراعة ومؤسسة القانون والنظام وللزواج. أنت تمدنين بقداسك سنبل القمح، وزهرة الخشخاش، وخلية عمل النحل. للشعلة النارية في يدك، وللثعبان الذي يقطع الأرض تحت قدميك .. قرينك هو بوسيدون إله المياه المخصبة. وبناتك التي تغيب في جوف الأرض ثلاثة شهور سوف تنبثق وتشرق تحت للشمس طيلة شهور تسعة. قد تمجدت أيتها الإلهة البيضاء.

هذا للتصور المستحدث للأداء الدرامي للأسطورة لا يتصل إذن بما تطورت إليه الأسطورة بعد ذلك، وإنما هو يقتصر على ردها إلى أصولها الأولى. وقبل أن نطرق إلى الأسرار الإليزية التي كانت تحتل بتمثيل هذه الأسطورة، في قالب درامي يعتمد على الشعائر والطقوس العلنية، ثم على المراسيم السرية التي تجري في الخفاء، علينا أن نتلمس تفسيراً لهذه الأسطورة بكل معتقداتها وبكل رموزها، وعلينا أن نلم بشيء من تاريخ تطور الأسطورة.

إن التاريخ المبكر لعبادة ديميتري إلهة الأرض أو إلهة القمح غامض إلى حد ما. وإذا كان روبرت جريفز يرجعها إلى عبادة الأم الإلهة بشتى أسمائها عند مختلف الشعوب، كما قلنا، فإن البروفسور جيمس يرجع إنها تعود إلى عبادة إيزيس، أو عشتروت، على الرغم من أن اسمها يشير إلى صلته بالقبائل الشمالية التي وفدت إلى اليونان. ويبدو أن هذه الأسطورة للعريقة كانت تقوم في طقوس المهرجانات الإليزية مقام ملحمة الخلق في شعائر البابليين، أو مقام أسطورة أوزيريس وحوريس في الدراما الموسمية الدينية في مصر. كان أول مواطن هذه العبادة هي أرض إيليويميس التي تزرع القمح، لا مهول أثينا للمغطاة بأشجار

الزيتون. ويبدو أن شعائرها كانت تجري، في بداية الأمر، في العراء، لمصلحة المجموع كله لا لتلقين فرد ولحد بعينه، فليس في موطن العقيدة الأول من دليل على إقامة محراب أو هيكل، حتى القرن السادس قبل الميلاد عندما تحدث إيليويس مع أثينا، فهاجر الفلاحون إلى أثينا وحملوا معهم عقيدة الأرض الخصيبة، وأسطورة العزراء للفتية وأما للحزينة التي تبحث عنها. وعندئذ أقيم المحراب أو التليستيريون. يقول البروفيسور جيمس تفسيراً للأسطورة: "إننا إذا وضعنا كل المعطيات، إجمالاً، موضع الاعتبار، فإنه يبدو لنا أن ما كان يؤدي تمثيلاً في إيليويس هو سر الحياة من خلال الموت، وإذا كانت الرمزية هنا هي رمزية للدراما الموسمية، فإنه يكمن وراءها إدراك أعمق لخلود النفس الإنسانية ولا شك أن العقيدة في صورتها الميلاينية الأولى كانت تهدف إلى استمرار الحياة والخصوبة، كما كان يحدث في مصر وفي كريت، والمعتقد أنه حيث تقوم إلهة بدور رئيسي فإن ما يتأكد أساساً هو سر الميلاد، الحياة النابضة من الحياة، أما حيث يكون البطل إلهاً، فإن المحور هو الحياة المنبثقة من الموت".

فما الذي كان يحدث في هذه الأسرار الإليزية؟ أما الذي كان يجري فسي العلن وعلى الملأ فإننا نعرفه معرفة وثيقة، أما الذي كان يجري في الخفاء، تلك الأشياء التي تَرى "الدرومينا" وتلك التي كانت تقال، فليس لنا إلا أن نحس كأنها ونجمع الشتات مما قيل عنها، فقد كان العهد ألا يبوح أحد قط بما رأى أو سمع .. وإن كان لنا دائماً أن نتكهن بذلك أو بجانب منه على الأكل، استناداً إلى الأسطورة التي تحتفل بها للشعائر: أي هبوط بيرسيغون إلى جوف الأرض، ثم صعودها وعودتها إلى أمها، كما يغيب للزرع في بطن الحقول، ثم يبرز منبتقاً تحس الشمس.

في منتصف القرن السادس أقام بيمستراتوس محراب الأسرار الإليزية ووسعه، وفي خلال غزو الفرس دُمر للمعبد، ثم أعيد بناؤه بعد انتصار اليونان،

في نفس الموقع الذي ظلت فيه شعائر عقيدة ديميتير تجري مجراها طوال ما يزيد عن ألف عام، وظلت هذه الشعائر مع ذلك تقام حتى القرن الرابع بعد الميلاد، عندما أقيمت في مكان المحراب كنيسة مسيحية صغيرة، وانتهى عهد ديميتير. ولكن أسطورتها وأسرارها ما زالت ماثلة في الأذهان، وما زالت ترنيمة هوميروس تتردد في مسامعنا: "سعيد هو ذلك الرجل بين الرجال على الأرض، ذلك الذي شهد هذه الأسرار. أما ذلك الذي لم يتلق العهد ولم يشارك في الأسرار فليست من نصيبه الأشياء الطيبة عندما يموت، هناك تحت، في الظلام والقائمة والاكنتاب".

إننا في شهر أنثيرستريون في آخر الشتاء وأول الربيع والأسرار الإليزية الصغرى قد حان موعداها في هذه الضاحية من ضواحي أثينا، ضاحية أجريا التي أسستها الإلهة ديميتير، عندما أقبل هيرقليس يطلب منها أن تنقله الأسرار قبل أن يذهب إلى هاديس. نبيذ العام الماضي قد نضج قولمه وطاب مذاقا. وقد ارتدى اللقین عباءته، وسوف يكون عليه أن يلازم العبادة وتلازمه، حتى تبلى وترث وتسقط عنه مزقا. قد دارت الأيام دورتها وأقبل الربيع ومضى وفي أثره الصيف والشتاء، والربيع مرة أخرى قد جاء ومضى وأقبل الصيف ثم خبت حنته. إننا الآن في شهر بويد روميون وقد حل ميعاد الأسرار الإليزية الكبرى.

إن المحتفلين بالأسرار قد تلقوا من معلمهم للتعاليم الأولية وقد صاموا عن الطعام تسعة أيام تمجيداً لنكري صيام ديميتير تسعة أيام قبل أن تتلقى نبا عن بنتها بيرسيغون.

اللقين: نعم ... قد صمنا عن الطعام، وبدأت محنة البحث الطويل، وللتجوال، والجري وراء المعرفة. منذ تشرق الشمس حتى تغيب لم نتق أفواهنا طعاماً. أما للطيور الدلجنة والسمك والتفاح والفول والارمان فهي حرام علينا. حرام حتى نتلقن الأسرار الإلهية،

ولجئناز المصاعب والعقبات، حتى نقهرها ونخرج أنقياء أشداء
بالروح.

ها هو ذا الكاهن الأكبر الذي ينتمي إلى بيت يومبولوس قد اتخذ موقفه
على رأس الموكب العظيم، سوف يكون عليه أن يدخل المحتقلين بالأسرار إلى
المحراب المقدس وان يتغنى بالترانيم المقدسة المنحدرة من عهود الأسلاف البعيدة.
للكاهن الأول: المجد لك أيتها الأم العظيمة ديميتير.

وها هو ذا البشير الذي سوف يدعو المحتقلين بالأسرار إلى العبادة
والصلاة، ويلقنهم الكلمات التي يتجهون بها إلى مقام الإلهة.

الكاهن الثاني: فلنسمعوا الكلمة ولتصنوا إلى التحذير .. اسمعوا التحذير وأطيعوا
وإلا حل بكم غضب الإلهة الذي لا يمكن أن ترضى بعد غضب.
فليخرج عن هذا الموكب كل من ليس جديراً به، فليأرح هذا
المكان كل من ليس نقياً طاهراً. السرابرة والغرباء يخرجون
ويرحلون. للقتلة الذين لم يتطهروا لا حق لهم في أن يضعوا
أقدامهم موضعها في هذا الحفل المقدس.

وها هم حاملوا المشاعل سوف يكون عليهم أن يحتفظوا بالمشاعل متقدة،
حتى تحين لحظة الظلام والاختبار، وسوف يكون عليهم أن يحافظوا على شعائر
التضحيات والقرابين. ها هم يتقدمون في ثيابهم الملكية البانخة تحت لهب النار
المتراقصة.

للذين: قد انتظم الموكب الحاشد من الآلاف والآلاف وقد ارتدى المحتقلون
عباءات الأسرار واكلوا رؤوسهم بأزهار الآس واللبلاب. وقد
تطهرنا، تطهرنا، تطهرنا خمس مرات. ليس فينا من هو غير
نظيف.

الكاهن الثاني: ليس فينا أحد من البرابرة الذين لا يحسنون الكلام. ها نحن في
موكبنا العظيم، في الرابع عشر من شهر بويدروميون وقد بدأت
للرحلة الطويلة. سوف نشرع في مسيرتنا إلى الخلاص.

الكاهنة الأولى: الإلهة العظيمة ديميتير، الأم الأرض، نتقدمنا ونهدي خطانا، ومعها
إلهة القمح للغذاء بيرسيفون، ونحن في الطريق من أثينا إلى
إيلبوسيس. والآن بعد أن قطعنا الشوط الأول في الطريق أسمعوا
كلمتي .. فليقدم للبشير.

الكاهن الثاني: هوذا أنا البشير يا كاهنة ديميتير.

الكاهنة الأولى: تقدم .. وكل الذين لم يروا للنور ولم يَمروا بالظلام ماذا يفعلون
حتى يَظهروا ويستعدوا للقاء الإلهة، ويعرفوا الطريق والمصير.

الكاهن الثاني: إليكم شاطئ البحر .. تقدموا ومع كل منكم ضحية وقربان .. أدخلوا
المياه ... لتركوا الأمواج ترشكم وتغطيكم، أنتم والضحايا، حتى يتم
التطهير.

الكاهنة الأولى: والآن فلتنبئ الضحايا، وليسكب الدم على الرؤوس. قد ارتبطنا
الآن جميعا بالدم للمسفوح. قد مررنا الآن بتجربة الدم الأولى،
وسالت دماؤنا، نحن الضحايا ونحن الجلاذون. الضحية قد افترقتنا
بدمائها، نحن جميعا، نحن قتلنا ونحن أحياء أحياء. فلنجلس على
المقاعد الواطئة ولنخف وجوهنا بغلالات الظلام، حتى لا نرى
الشمس. غلالات الموت منسللة على الوجوه، والدم للمسفوح قد
غادر الأجساد. نحن الآن في الظلام، في أول مراحل الظلام.
وسوف نخرج منه كي نعود إليه مرارا وتكرارا، حتى نرى للنور
الساطع للباهر الأخير ...

الكاهن الأول: المجد لك يا ديميتري يا لم الأرض ... كان حداثك على فتاتك طويلاً
ومريراً. وبعد طول المصير جلست على الأرض وعلى وجهك
غلالة الحداد، تتنحيين وتبكين غياب بيرسيفون الحبيبة إلى قلبك.

الكاهن الأولي: والآن وقد حل المصاء ... فليوزع النبيذ على المحتلين بالأسرار
فإن الطريق طويل. سوف نقضي اليومين التاليين، من مشرق
لشمس حتى مشرقها، مرتين، في عزلة وخلوة إلى النفس بعد
التنضحية والتطهير والحداد، بعد الفرح والخمر وفورة النبيذ، علينا
أن نتأمل ونمعن للنظر، ونحن في الشوط الأول من رحلتنا، حتى
مشارف آخر الطريق.

الكاهن الثاني: نتقدم الآن على الطريق، قد جاعتنا من الإلهة في إيليوسيس بعض
شعائرها وعلاماتها المقدسة: العظمة والنحلة للكرة، والطلبة،
والتفاح، والمرأة والصوف غير المنموج والمشط.

الكاهن الأول: ها هي ذي العظمة المقدسة، عماد الهيكل الذي لا يبلى ولا يسرع
إليه الفساد، والنحلة الدوارة التي لا تكف عن الدوران، مصائرنا في
أيدي الإلهة لا تستقر على أرض ولا تأوي إلى مكان، نقلت الطبل
تنبض وثمرة الأرض هي نصيب البشر الفانين. في المرأة المدورة
اعرف نفسك، للحياة سوف تعود إلى نسق منظم، منسجم تمشطه
ريشة كما تعزف الريشة على أوتار القيثارة.

الكاهن الأول: يمتد أمامنا، الطريق المقدس عبر خمائل اللزيتون، منحدرأ في
الوادي، ماراً بالمعابد والهيكل حيث نرقص ونغني، حتى نصل إلى
السهول، ونمر بالبحيرة للملحية، حيث كهنة بيت كروكينيديا العميق

يستقبلون الموكب العظيم، ثم نشق الطريق إلى إيليوسيس فنصل
إليها عندما تميل الشمس إلى المغيب.

الكاهن الثاني: قد قطعنا أشواط الطريق، وأوشكنا على الوصول. ها نحن على
الجسر الموصل إلى إيليوسيس.

وعلى الجسر يلتقي الموكب بجمهور حاشد يستقبله بالضحك والسخريات
والتمسحات البذيئة والإشارات الصاخبة ويسود المرح والبهجة وتعلو أصداء الفرح
والعريضة.

الكاينة الأولى: ها نحن في المحراب المقدس. قد وصلنا إلى المحط الأول بعد
المسيرة الطويلة. فلتوضع الشعائر والعلامات المقدسة على
الضريح. والآن فليرش الماء من البئر على المحتفلين بالأسرار.
فليرصب الماء من الشرق ويرصب الماء من الغرب. ثم هيا بنا نخرج
إلى شاطئ البحر، لن ننوق طعماً، يتقدمنا حملة المشاعل، كلنا
نحمل للمشاعل. كلنا سوف نأخذ في التجوال والبحث والغذاء ...

الكاينة الأولى: بيرسيفون .. بيرسيفون .. أين أنت يا بيرسيفون ... أي بنيتي
المحبوبة. بيرسيفون (بكل العذاب والوحشة) بيرسيفون.

الكاهن الثاني: والآن ندخل قعر الأقداس .. فلنخط أولى خطواتنا في صمت
المحراب العظيم .. لا كلمة الآن ولا نائمة .. الويل لمن يتكلم
ويغشي للسر العظيم. هناك يسود الصمت إلى أبد الأبد ..
فليرضع المفتاح الذهبي على اللسان حتى لا ييـوح أبداً بالسر
العظيم.

من يدري ماذا كان يحدث في قعر الأقداس. في صمت المحراب العظيم،
فقد دخلوا المحراب، وجلسوا على فراء الخرفان التي تغطي المقاعد الواطئة

وتغطي درجات القاعة العظيمة على طول جدرانها المربعة ثم ساد للصمت. وما زال يسود. إنهم قد سمعوا الأشياء التي تقال إنهم قد رأوا الأشياء التي تُرى .. وما زلنا لا نعرف عن ذلك شيئاً.

كان شيشيرون قد تلقى هذه الأسرار وكل ما نعرف إنه قال: قد تعلمنا هناك المبادئ الأولية للحياة .. لم نعرف فقط، كيف نحيا بالفرح والابتهاج، بل عرفنا أيضاً كيف نموت وفي قلوبنا أمل أعظم ولبقى.

أما بلوتارك فقد خلف لنا وصفاً مؤثراً للأسرار الإليزية، حمله إلينا ستوبايوس اقتباساً عما يُعتقد أنه من كتب بلوتارك المفقودة: "في البداية خلال تجوال ونور لن شاق وعز، وارتحال في غمرات الظلام كله نذر متهددة، حيث لا اكتمال ولا ري ولا شمع، ثم بعد ذلك، قبل النهاية تأتي مخاوف من كل ضرب، والرعدة والارتجاف والصبر، وتقصد قطرات العرق والدهش المفاجئ ... وبعد ذلك يلتقي التائه بالنور الرائع، ويقبل في أراضي الروح النقية البانعة والروى المقدمة. وهنا بعد أن يتم اللقين كل الشعائر والطقوس، يصبح حراً طليقاً كاملاً في نهاية الأمر ويقوم بالعبادات، متوج الرأس في رفقة الأنقياء والأطهار الذين بلا دنس."

على أننا مع ذلك نعرف أن سنبله من القمح تحصد، بصمت، في خلال الشعائر والطقوس، ونعرف أن في الظلام، وتحت نور المشاعل العظيمة، كان يجري زواج شعائري مقدس يرمز إلى الزواج بين السماء والأرض، أو بين ديميتري وديونيزيوس يمثله الجد الأكبر ورئيسة الكاهنات وأنه كانت تجري دراما مقدسة ترمز إلى رحلة الروح حتى مجلس الدينونة وميلادها وبعثها من جديد. ونعرف أنه من خلال للموسيقى المقدمة كان ثم صوت الجد الأكبر يرتفع:

الكاهن الأول: ولد الجبار المقدس من صلب الجبار المقدس. بعد الصيام الطويل، شربت من الشراب المقدس وتظهر صدري كما شربت ديميتري الماء

والنعناع وعصير الشعير بعد طوال البحث والتجوال. أي ملكة السماء المباركة: اسمك ديميتّر التي هي المنبع الأول وأم كل الأبناء المثمرة على الأرض، أنت التي وجدت إينتك بيرسيفون وجعلت أرض إيليوسيس القاحلة المعجبة من الثمار تحرث وتقلح، أنت التي تنيرين كل مكان في الأرض بضوءك الأنثوي، أنت التي تغذي كل بذور الأرض بحرارتك الرطبة ويقاس ضوعك المتغير تبعاً لتجوال الشمس، أي ملكة الأرض المقدسة .. أضرع إليك أن تضعني خاتمة لأحزاني وأوجاعي، أن ترفعي آمالي الساقطة، أن تمنحيني السلام والسكينة ..

وعلى هذا النحو نتلمس مصدرًا من أول مصادر الدراما الإغريقية الأولى، متصلةً لوثق اتصال شعائر الدراما الدينية للبداية، ملامحها التي ترجع إلى أصول دراما طقوس الخصوبة والموت والبحث وشعائر قتل الملك وبعثه، ودراما أوزيريس وإيزيس.. كلها ملامح لا تخطئها البديهة وإن كانت ما تزال، في رأي الباحثين، تحتاج إلى المزيد من الدراسة والبحث والتحقيق العلمي للرصين.

إن الهدف من هذه الدراما هو بحث المحتفل بالمر بعد موته الشعائري ووصوله إلى الخلاص بعد الضلال. ثم حملت الدراما على مر العصور دلالة أخلاقية تربط بين الحياة الخيرة والنقي الديني وبين الثواب في الآخرة والوصول إلى مروج بيرسيفون اللبانة المشرقة.

ويشير روبرت جريز في شرحه للأسطورة أن الإلهة المثنتة ديميتّر برسيفون هيكتا هي بعينها الإلهة الواحدة التي تمثل للقمح اللبنة الأخضر ثم السنبلة الناضجة، ثم القمح المحصود، وأن عبادتها تعود إلى المرحلة التي كانت فيها للمرأة وحدها تمارس أسرار الزراعة، قيل أن يعرفها الرجل. كما يشير إلى أن كاهنات القمح كن يمارسن العشق في الحقول المقصورة على الملوك المقدسين،

في نواحي البلقان كلها، وذلك عند بث البذور في أول الخريف، ضمناً لطيب المحصول القادم وخصوبة الأرض. وفي ذلك كله ما يعود بنا إلى تفسير شعائر الأسرار الإليزية ولكنه لا يحول دون تلمس دلالتها العميقة التي التفت إليها معظم الباحثين في أن هذه الأسرار للدرامية ترمز إلى رحلة الروح الإنسانية نفسها عبر غيابات الشك والحياة الأرضية وعذاباتها وضلالها، حتى تصل إلى التبرر والبعث الدائم الباقي والوصول إلى الخلاص في نزوعها إلى الخلود.

في دراما الأسرار الإليزية تطور جديد، لعله كان كامناً في الدراما البدائية، لكنه هنا يأخذ في الوضوح والتجسم. كانت للدراما البدائية ترى الإنسان والطبيعة وحدة متكاملة متفاعلة، فإذا كان الإنسان يمثل أدوار قوى الطبيعة ويشخص الآلهة ويحاكي دورة الطبيعة المتجددة فهو ما زال جزءاً منها منتمجاً فيها لا ينفصل عنها يؤثر فيها وتؤثر فيه. ولكن الأسرار الإليزية فيها عنصر جديد غير واضح المعالم بعد، لكنه يتكون ويتولد من أن الإنسان هنا يزداد وعياً بذاته، وأن الروح الإنسانية التي تقطع مرحلة للحياة الأرضية تؤكد ذاتها بسعيها وراء الخلاص، الإنسان هنا يحتمل المحنة ولكنه غير سلبى بعد، إنه ينفصل شيئاً فشيئاً عن دورة القدر، شيئاً فشيئاً يمارس الإنسان لإرادته المستقلة في الخلاص، والخلود

هذه هي ذي أول خطوة يخطوها الإنسان في مواجهة الدورة المرسومة، وهي ما زالت خطوة مترددة يتقدم بها إلى غيابات مجهولة المصير، متاهات النضج التي سوف يرفع رأسه فيها، ويسأل، وينظر بعين تتجاذب عنها غشاوة التسليم المطلق، الإنسان هنا يقوم برحلة تشبه رحلة للطبيعة من الموت إلى البعث لكن إحساساً أخلاقياً قد بدأ يتأكد ويظهر. ليس الوصول إلى باب البعث شيئاً محتوماً، بل ينبغي للإنسان أن يص بضلاله أولاً ولن ينطلق إلى البحر بحثاً عن التطهير، وأن يحتمل العذاب، وأن يقوم، بنفسه، بالبحث عن الشيء المفقود. إن ديمتر تبحث عن بيرسيفون وتضل وتساءل، وتصوم عن الطعام حتى تصعد بنتها من باطن الأرض.

هنا إذن عمل أخلاقي، خطوة إيجابية، وليس فيه مجرد انتظار وتقليد ومحاكاة صماء. هنا أولى بذور المأساة اليونانية التي تعتمد أساساً على مواجهة الإنسان للكون على خلاف للدراما البدائية التي تعتمد أساساً على انتماج الإنسان بالكون.

وإذا كانت الأسرار الإليزية ما زالت متصلة بدراما الخصب والجفاف الموسمية، فإنها تمد أطرافها إلى دراما الفعل الإنساني في دأخل الكون وبإزائه وفي مواجهته. هنا نجد للدراما التي تتصل بالطقوس البدائية في مصادرها لكنها تشير إلى مصبها الأخير في الدراما اليونانية المكتملة التي تقوم على بلوغ الإنسان من الرشء بإزاء الآلهة وتأثير مسؤوليته عن عمله في مصيره الذي يلقاه في الحياة، هنا يخفت دور الدين والابتهال للآلهة والتسليم أمام القوى الخارقة، ويقوى دور العمل الخلفي والقيام بالمسؤولية والسعي الإيجابي للوصول إلى الهدف.

وهنا من ناحية أخرى تقاليد الفرح بالحياة والبهجة بها، والمرح البذيء والسفريات والتندر والمتعة للصاخبة، نراها في أثناء سير الموكب من أثينا إلى إيليسيس، عندما يلتقي الموكب بالناس على للجسر الموصل إلى إيليسيس. في هذا الموكب ما يقابل ويوزي موكب ديونيزيوس التي اتفق الرأي على نشأة الكوميديا منها. هذه تجربة من تجارب التطور، لم تنشأ الكوميديا منها مباشرة، ولكنها كانت تجري جنباً إلى جنب مع موكب ديونيزيوس التي سوف نصل إليها بعد قليل.

ولكن الأسرار الإليزية كانت أكثر غموضاً وخفاء، وأكثر خضوعاً للطقوس والتقاليد الكهنوتية من أن يناح لها التحرر نهائياً من ربقة الطقوس الدينية. كانت دراما الأسرار الإليزية إذن يتحكم فيها الأخبار وتلتزم بجمود الشعائر، مهما احتوت عليه من بشائر تشير إلى التخلص منها. ومن ثم كانت لها قسميتها وأثرها البالغ العميق، فلم تقبل التطور، ولم تتولد منها الفراسة الرائعة بل ظالت شرنقة مغلقة على ذاتها.

أما الدراما الدينية التي انبثقت منها للدراما اليونانية فهي قصة إله الخصب والعذاب والنشوة. والدراما هنا لم تلتزم بالشعائر الجامدة للتراث صلباً، بل كانت تعبيراً عفواً نابعاً من القلوب، كانت انطلاقاً جامحاً لقوى النفس العميقة من حزن ومن بهجة معاً، هي أسطورة ميلاد ديونيزيوس وعذابه وتمجده وألوهيته.

على أنه قد يصح لنا أن نرى في الأسرار الإليزية أصلاً من أصول هذه السمة الأساسية التي تتميز بها للدراما في كل العصور سمة التقارب بل الانتماج الجماعي في مجرى الدراما، إن جماهير الناس في الأسرار الإليزية يمشون معاً بدارما العذاب، والخطيئة والضلال ومعاً يبحثون عن الخلاص وينزلون إلى شاطئ البحر، ويتطهرون، ومعاً يصلون إلى مرفأ النور والأمان. ليس في ذلك ما يؤكد هذه الصفة للجماعية التي يتميز بها المسرح أساساً عن سائر الفنون؟ إننا في المسرح نتصهر نواتنا الفردية في كائن جماعي واحد أرقى وأعرق ولكننا مع ذلك لا نضيع كأفراد بل نتأكد ونثري ونزداد خصوبة وطلاقة.

من أهم الأساطير اليونانية القديمة التي كان يدخل في الاحتفال بها وعبادة أبطالها عنصر التمثيل البدائي والدراما الدينية أسطورة ميلاد ديونيزيوس التي يرى طومسون إنها تستمد من أصول بعضها مصري قديم مأخوذ من عبادة أوزيريس وبعضها الآخر من أصول أخرى، وينبئنا جيمس أنه في ثراكيا كان يحتفل بهذه العبادة في عريضة صاخبة، في ظلام الليل، على قمم الجبال، حتى تسترد أنغام الموسيقى الوحشية والرقصات المجنونة، وتتطلق المينادات وهن متعبدات للإله ديونيزيوس، في ثيابهن الفضفاضة المبريلة، وعلى رؤوسهن قرون ميثقة، وفي أيديهن اللعابين، وينتهي الحفل للمعبد بتمزيق ثور أو عجل بقر، ويلتين على لحمه نيئاً دامياً، ويغيب النيبذ أنهاراً. وهو يرجع ذلك كله إلى ما قبل القرن الثامن أو السابع قبل الميلاد.

يقول جيمس: "في هذه العبادة كانت النشوة الجنونية للمعربة التي يحسها العباد بمشاركتهم مشاركة صوفية، تتجاوز نطاق العقل والحواس، في مصير الإله، بل تقمصهم له وممارستهم للهيرومانيا أي الجنون القمسي، واتحادهم بالمقدس والعلوي".

في هذه العبادة إذن كان الإنسان دلبه دائماً - يحاول أن يتغلب على الحاجز الذي يفصل بينه وبين ما فوق الطبيعة وأن يجد الاتحاد للصوفي مع عالم الروح.. ولأياً ما بلغ من بدائية الدراما المقدسة، ومهما بلغت الأساليب التي كان العباد يتبعونها من فطاعة وعنف، فإن الموسيقى المذهلة للحواس، والرقصات المدبوة في ضوء المشاعل، والرموز القضيبيية، والطعام القمسي المتوخش المتخذ قرباناً من الإله للحيوان، هنا، في هذه الطقوس الوحشية كان العباد يسلمون أنفسهم بلا تحفظ، جسداً وروحاً، لهذه القوى الجبارة التي تتجاوز المكان والزمان، وتتعدى حياة الإنسان الشخصية، يتخطون حدود الورع التقليدي إلى مملكة الخلود التي لا زمان فيها ولا مكان. كانوا يقتحمون مملكة الله بالقوة والعنف، ويجدون الراحة والرضى في هذا الاتحاد المقدس بالإله ديونيزيوس الإله الممزق.

رئيس الكورس: نحن الآن، على أنغام الموسيقى المعربة، في ضوء المشاعل، سوف نشهد قصة ميلاد الإله العظيم ديونيزيوس، الإله ذي رأس الثور، إله الكروم والنبذ والخصوبة البانخة الوفيرة، هوذا زيوس إله السماء، والرعء، قد تنكر في صورة البشر. ولحب سيميلي إلهة القمر، وها هن كاهناتها التسع يودين رقصتها المقدسة.

لكاهن الأول: (زيوس) أي حبيبتي سيميلي ... أينها المشرقة بالوضاءة للوداعة، أنت قد سكبت في قلبي نورك الهلالي كما تسكبينه في قلب الليل ... أي بنت كليموس، إنني أحبك.

الكاينة الأولى: (سيميلي) ثمرة صلبك في أحشائي منذ ستة شهور أيها الملك، ولكنني لا أعرفك .. أنت رائع في قوتك ومجدك، لكنني لا أعرف اسمك .. أنت غامض كطراف الليل التي لا تصل إليها أشعة نوري .. أنت مهيب تلقى الروح في نفسي ولكنني أريد أن أعرف من أنت؟ من أنت يا حبيبي المغلف بالسر والقوة؟ وإلا فلن تقترب مني ولن تعرفني بعد.

الكاين الأول: (زيوس) من الخير لك يا حبيبتي أن تقنعي بالحب الذي أحمله لك في الليل والغموض. لا تحاولي أن تشقي حجب السر النهائي. ألا يكفيك أنني أحبك؟.. أنا أحبك يا زهرة الليل المنيرة. اصمتي، دعني أسألك الكثير، فما من خير وراءها. تعال أقبلك على شغرك الماضي ...

الكاينة الأولى: (سيميلي) لا .. لا أيها الغريب المبتكر. أريد أن أعرفك ... هذا ما يعذب حبي ويؤرقني.

الكاين الأول: (زيوس) ما الذي يدفعك الآن للسؤال، وقد كنت راضية بحبي وقناعة بمجدك وفي أحشائك كنزي الذي أودعتك إياه؟.. ما الذي يغريك بتحدي المجهول؟ من أغراك بالسؤال والتتقيب؟

الكاينة الأولى: (سيميلي) رغبتني في المعرفة لا تنطفئ. قد أيقظتها جارة عجوز لي جاءت تلفت عيني المغمضتين إلى معرفة الحقيقة.

الكاين الأول: (زيوس جاثيا) في هذا أشتد مكيدة زوجتي هيرا .. (إلى سيميلي) دعك من هذا كله يا حبيبتي ... تعالى.

الكاهنة الأولى: (تقاطعهم) لا، لن تقترب مني حتى أعرفك، كيف أضمن وفاءك وإخلاصك إن لم أعرفك؟ كيف أتق في أنك دائماً ستكون إلى جانبي؟ لا بد أن تكشف لي السر، أن أن أعرف من أنت .. كيف أطمئن إلى أنك لمست ممحاً مهولاً بشعاً يأتيني متكرراً؟ من أنت؟ من أنت؟

الكاهن الأول: (زيوس) تحملي إذن عواقب جمارك، على رأسك تقع مغبة المعرفة، وممثولية الحقيقة .. سوف لكشف عن نفسي .. (غاضباً) وسوف تعرفيني .. (الصاعقة)

الكاهنة الأولى: (صرخة والبرق يلتهمها) آه .. زيوس .. الصاعقة .. النار قد اشتعلت في جسمي. النار تمسك بي .. آه .. أنقذني يا زيوس .. حبيبي .. النار. (صرخة)

رئيس الكورس: أسفاه .. أسفاه .. قد للتهمت للنيران المقدسة جسد سيميلي الودعة. ولكن من هذا القادم على قدمين بلا أجنحة .. هذا هيرمس الرسول المقدس ينقذ الطفل من أحشائها .. ديونيزيوس .. الطفل الإله ابن زيوس قد خلصه هيرميس من بين النيران المتقدة، وهو ذا يخطيه في فخذ زيوس أبيه .. وسوف يظل هناك، في داخل فخذ أبيه، ثلاثة أشهر أخرى، حتى يستوي عوده. ويأتي إلى العالم خلقاً سوياً. سلاماً أي ديونيزيوس المولود مرتين .. سلاماً ليها الطفل صاحب الباب المزدوج .. سلاماً ليها الخالد التابع من بين نيران الصاعقة المقدسة.

الكاهنة الثانية: ولكن هيرا زوجه زيوس، في غيرتها التي لا تعرف حداً، لم تقنع بتدمير عدوتها، بل حرّضت العمالقة وحثتهم على الانتفاض على الطفل الوليد.

رئيس الكورس: (ديونيزيوس - زاجريوس) الإله الممزق، راقد في كنف مرضعته،
تحرمه الهولة ذات العيون المائة، الكلبة البيضاء الكاشرة عن
أسنانها .. ديونيزيوس الطفل أو رأس الثور المقرن، ديونيزيوس
الطفل الممزق الرأس بالثعابين .. لكن ما هذا الذي أرى؟ ..
العمالقة يهبطون على الأرض (أقدام ثقيلة كثيرة موزونة الإيقاع في
تهديد) العمالقة يقتربون من خدر الطفل الإله .. ووا أسفاه .. ووا
أسفاه قد مزقوه إرباً وها هم في غضبهم يضعون شرائح اللحم
الغض في قدر تغلي على النار .. وماذا هناك؟ قطرات الدم
المسفوح على الأرض تنبثق منها شجرة رمان باسقة .. ولكن
زيوس الإله المنتقم يضرب العمالقة بصواعقه والعمالقة يحترقون
ويستحيلون رماداً. ومن مزيج الدم والرماد المتخلف عن الإله
الممزق سوف يولد جنس البشر ..

الكاهنة الثانية: لكن شرائح اللحم الممزق سوف تتجمع مرة أخرى والأشلاء سوف
تتضم إلى بعضها بعضاً بين يدي الإلهة الأولى "ريا" أم زيوس
الأب وجدة ديونيزيوس الوليد، ومن أنفاسها سوف تنبث فيه الحياة
من جديد ..

رئيس الكورس: ديونيزيوس للثور المقدس، الأمد الضاري للنافث النار، الثعبان
المتعدد الرؤوس، سوف ينشأ بين الحوريات، طعامه العسل، مأواه
كهف على جبل نيمسا. وسوف يخترع الإله العظيم شراب النبيذ من
الكرومة شجرة الفرح والنشوة والغضب. وسوف تعترف به هيرا
للغاضبة ابناً لزوجها زيوس وسوف يتمجد في الأرض، الإله
للثور، للفهد الذي تجيش دماؤه بالنار.

الكاظمة الثانية: إلى مصر، والدجلة، والهند سوف تحمله رحلاته، يعلم البشر
زراعة الكروم وتقطير النبيذ. في صحبة المينايادات والمساتيريين
المسلحين بعصي مجدولة باللبلاب وسوف يؤسس المدن وينشئ
الحضارات، ثم يصعد إلى أوليمبوس إلى جانب أبيه، على يمين
زيوس العظيم، ويصبح واحداً من الآلهة الإثني عشر للكبار ..
المجد لديونيزيوس الذي يظل بقدامته أشجار الكروم واللبلاب
والجميز، والثور والماعر والتعبان والغزال.

في عبادة ديونيزيوس التي كانت تتخذ شتى الأشكال، وتتطور على مر
العصور، وتتضاف إليها عناصر متنوعة من عبادات أخرى، في هذه العبادة وفي
طقوسها ورقصاتها وأغانيها، يجمع الباحثون على تلمس أولى مصادر الدراما
اليونانية .. والراجع أن عبادة ديونيزيوس كانت في أولى مراحلها قاصرة على
النساء وعلى رغم تطورها وتبني أثينا لمهرجانات ديونيزيوس التي تحولت في
القرن الرابع إلى الأعياد الرسمية الرائعة التي نعرفها باسم أعياد ديونيزيوس
الكبرى وقد احتفل بها لأول مرة عام ٥٣٤ قبل الميلاد - أي قبل ميلاد أيسخيلوس
بتمتع سنوات - على الرغم من ذلك فإن هذه العبادة قد استمرت على صورتها
البديلية حتى القرن الأول قبل الميلاد واندمجت في مهرجانات شعبية كان الاحتفال
بها مقصوراً على النساء، يتعبد به للإله بصرخاتهن المجنونة الوحشية والعريضة
للتقليدية والتراجم المرفوعة والقرايين المنبوحة، وذلك مرة كل ثلاث سنوات على
قمم الجبال، بالليل، كما كانت تجري بذلك التقاليد العريقة الضاربة في القدم. وما
من شك في أن هذه الرقصات، والأغاني، والشعائر الدرامية إنما كانت تمثل موت
الإله وعودته، وتحتفل بذلك كله بمظاهر الفرح الجنوني والحزن الممزق الصارخ،
ويتمزق الضحايا من قرايين لأثيران أو الماعز أو الغزلان، وأكلها كما فعل
العمالقة بالإله ديونيزيوس الوليد.

وهنا، مرة أخرى لا نخطئ للشبه بين ما في هذه العبادة الدرامية من عناصر وبين بعض عناصر الدراما المصرية للعريقة، دراما أوزيريس الممزق الشهيد. ألم تنقضَ عليهما، كليهما، قوى الشر تمزقهما لشلل، ثم تتجمع الشلاء من جديد وتبعث فيها للحياة الخالدة التي لا يقوي عليها الموت؟ في الأسطورة الإغريقية نجد أن زيوس يبتلع قلب ابنه ديونيزيوس، ألا ينكرنا هذا بأوزيريس الذي يبتلع عين ابنه حوريس؟

هذا من ناحية، لكن الشيء الباهر في الأسطورة الإغريقية إن جنس البشر قد ولد من مزيج الدم للمسفوح من ديونيزيوس الخير، والرماد المتخلف عن المعالجة الأشرار .. فالإنسان إذن إما هو كلن يدخل فيه العنصر الإلهي، وفيه أيضاً العنصر الشرير الأسود المترسب عن رماد المعالجة. وهنا أيضاً نتلمس أصول التراجيديا التي ترجع إلى ازدواج الخير والشر في نفس الإنسان، إلى القتران البراءة بالإثم في قلبه.

لكن عبادة ديونيزيوس نصل بنا أخيراً إلى نشأة التراجيديا كما نعرفها، ومنها يتضح مصدر هذا الشكل الفني العظيم في عصوره التاريخية. وهنا، على هذه الأرض، نترك مناطق الحس والتلمس بين ضباب الديانات والعبادات البدائية، ونبدأ في أن نختط طريقنا نحو البدلية التاريخية للدراما. هنا نودع الشعائر البدائية الدينية بكل ما تحمل من خفايا وأسرار، لكي نصل إلى نشأة المسرح الإغريقي، مستثنين إلى القرائن التاريخية، هنا لا تقتصر معرفتنا على شعائر البدائيين ورموزهم وطقوسهم، بل يكون لنا أن نتطلع، من بعيد، إلى بداية عصر أيسخيلوس. ويكون لنا أن نجد عند هيرودوت ما يقوله عن نشأة الدراما، وأن نعرف إشارة أرسطو إلى بدايتها وأن نتعرف على أسماء تاريخية، إن تكن مجرد أسماء لم يبق لنا من أعمال أصحابها شيء، فنحن على يقين، على الأقل، بأنها أسماء أول من كتب للمسرح أو غنى له، أو قام بتمثيل أول أدواره.

ولا شك مع ذلك أن الليثورامبوس قد لعب دوراً كبيراً في فجر المسرح الإغريقي وفي تطور الدراما الإغريقية. الليثورامبوس أصلاً هو أغنية ورقصة مرفوعة إلى ديونيزيوس عرفت منذ أقدم العصور - كما يقول جليبرت مري - في مناطق مختلفة من بلاد اليونان .. وهي أغنية منطلقة جامعة بهيجة. والأرجح أنه كان يصحبها تمثّل بدائي للشخص فقد كان للرقصون يمثلون أتباع ديونيزيوس، لهم زيول الخيل وللماعز أو الثيران ورؤوسها - وهم على أي حال يمثلون القوى الجارفة الوحشية الهائلة التي تصنع الموسيقى والفرح والسر في قلب الغابات وقمم الجبال

الكاينة الأولى: (للم خلفية كورالية) تعال أيها البطل ديونيزيوس إلى محرابك للمقدس بين قومنا، تعال إلى المحراب ومعك ربات النعمة، تعال هادراً ثائراً، قدماك هما قدما ثور .. أيها الثور العظيم الجدير .. أيها الثور العظيم للجدير.

وقد عرفنا الآن أن الثور كان أحد الحيوانات التي يتقمصها ديونيزيوس، على أغلب الأحيان. وهذه الفقرة من ترنيمة كان نمساء إيليس يغنيها تمجيداً لديونيزيوس أوردتها لنا بلوتارك، وفي أرجح الظن أن للترنيمة كانت مرفوعة إلى مقام الثور الذي يمسق موكب ديونيزيوس وهو الذي سوف يُضحى به الآن ويتقاسم العباد لحمة ويتناولون بذلك، من لحم الإله ودمه، قرباناً، بعد أن تتم الأغنية ويثمل المحتفلون من الخمر والموسيقى والرقص، حول الهيكل الذي يقام للإله في وسط للتلال.

وإذا كان هيرودوت قد أشار إلى الليثورامبوس عندما قال إن آريون هو أول رجل نعرف عنه أنه ألّف الليثورامبوس في كورينث، وأول من سماه وأنتجه فإننا نعرف أيضاً أن الليثورامبوس لقب قديم جداً من ألقاب ديونيزيوس وأن للرقصات الليثورامبية قديمة موغلة القدم. على أن إشارة هيرودوت إلى آريون قد

فسرها بيكارڊ كامبريدج بقوله: "إن آريون هو أول من ابتدع للكورس الذي يظل في بقعة واحدة - هي دائرة حول هيكل الإله - بدلاً من أن يهيم على وجهه كالسكاري التائبين. وهو الذي جعل من أغنية الكورس هنا قصيدة منتظمة ذات نسق، لها موضوع محدد تتخذ منه اسمها.

أما آريون فهو شاعر وموسيقي ذاع صيته في آخر القرن السابع قبل الميلاد. ولكننا نعرف إن الديثورامبوس قد ألفه آخرون، ومنهم لاسوس الذي يقال إنه أول من درس للموسيقى وأعطى نظرية لها، هؤلاء الشعراء أعطوا الديثورامبوس النمق الشعري المنتظم نقلاً عن أصول أقدم من ذلك عهداً، وأن الديثورامبوس كان من أصول التراجيڊيا الإغريقية كما يقول أرسطو، وأنه - بعد ذلك - قد عاش بعد أن نما العصر الذهبي للدراما الإغريقية كلها حتى القرن الثاني قبل الميلاد.

أما كيف انبثقت التراجيڊيا عن الديثورامبوس، فأرجح للظن أن قائد الكورس عندما ينشد للديثورامبوس ويرقصه، كان يمثل الإله، أو عندما بدأ قائد الكورس يتحدث إلى المغنين الرقصين، بوصفه الإله، فإن الديثورامبوس من هذه اللحظة يصبح دراما - إننا نقع هنا على بذرة التراجيڊيا الإغريقية - كما قال أرسطو: "لقد تطورت للتراجيڊيا على أيدي قائدي الديثورامبوس". أصبح قائد الديثورامبوس، إذن، هو الممثل، وأصبح يحل محله ممثلان، أو ثلاثة في التراجيڊيا الإغريقية.

ونحن نعرف أن الديثورامبوس كان في صورته الأولى أغنية يغنيها الساتيريون، وهم "شياطين الماعز"، أو هم في الأساطير اليونانية أرواح الغابات التي تسيطر في موكب ديونيزيوس وتمشي في ركابه. ولها أذن كآذان الماعز، شعرها شائك، ولها ذيول قصيرة. وهي مخلوقات مأكرة شديدة الصخب والمجون والعريضة.

كان عباد ديونيزيوس، إذن، يتزيّنون بزي الساتيريين ويمسرون خلف إلههم الذي كان هو نفسه يتخذ شكل الجدّي. ومن ثم فإن الديثورامبوس هو أغنية الماعز وهي باللغة اليونانية القديمة "ترلاجيديا" ومنها اشتق اسم التراجيديا عندما تحولت "أغاني الماعز" إلى الشكل الفني المكتمل عند شعراء اليونان. وليست أغاني الماعز هنا إلا الترانيم المرفوعة إلى مقام ديونيزيوس، وهو الإله الذي يمثل قوى الشبق الجنسي العارم، والانطلاق، والجموح، والتكاثر المتحرر من القيود. ولم تتحول أغاني الماعز و" التراجيديا" إلى للمسرحية التي نعرفها باسم "المأساة" أو "التراجيديا" إلا عندما تحولت هذه الترانيم الديثورامبية الجماعية إلى حوار وأغان واداء مصبوب في قالب له قواعده وأصوله على أيدي الشعراء التراجيديين.

والمؤكد أن الديثورامبوس نشأ عند الثوريين ثم انتقل إلى أثينا مع انتشار عبادة ديونيزيوس. ويكاد ذلك أن يكون هو القدر الذي يسعنا أن نلم به في إرجاع للتراجيديا اليونانية إلى أصلها المباشر القريب ولكن العلماء يختلفون اختلافاً محيراً في تفسير نشأة التراجيديا وتطورها.

لما أرسطو فيكتفي بأن يقول إن التراجيديا قد نشأت من الديثورامبوس وإن الكوميديا قد نشأت من الأداءات القضيبيية وهي التي كان يحتفل بها تمجيداً لأرواح الإخصاب والتكاثر في الإنسان والحيوان والنبات، هذه الأرواح التي عبت تحت أسماء مختلفة في المناطق المختلفة من اليونان، أسماء ديونيزيوس، أو داميا أو ديميتير أو بان وكان يحتفل بهذه الموالكب في بداية الربيع بعد تمثيل بعث الإله ديونيزيوس ولتصاّره. وكانت موالكب الكوموس هي موالكب العودة والاحتفال بالحياة والبهجة والمرح. وإنّ فإن بذرة الكوميديا تكمن في هذه الأداءات البذيئة المسرفة في البذاءة والمجون، تقوم بها مجموعات من السكارى الممتكرين بالأقنعة المكّلة رؤوسهم بالأغصان، المصبوغة وجوههم بالألوان، بمصاحبة الناي والتبّثار يغنون الأغاني القضيبيية ويهرجون ويعربدون. هذه للفرق هي فرق الكوموس التي

كانت تؤدي هذه الرقصات وهذه الأغاني وهذا التهريج دون مقابل من أجر ودون تنظيـم حتى سمح لها في سنة ٤٦٥ قبل الميلاد أن تقف إلى جانب التراجيـديا في المهرجانات اللينية ثم في المهرجانات الديونيزوسية الأخرى.

فإذا عدنا مرة أخرى إلى تعميق تصورنا لنشأة التراجيـديا الإغريقية، فإن من أقوى للتصورات العلمية المبنية على تحليل عميق وحسن صائب في ظننا لتفسير نشأة التراجيـديا ما نجده عند طومسون إذ يقول في تلخيص رأيه هنا، في تطور جماعة ثياسوس الديونيزية وهو الاسم الذي كان يطلقه الإغريق على جماعة تحتفل بالله تقيم له المهرجانات وتتشد الأغاني وتنظم الموكب وتقدم القرابين في موافيت محددة، وقد أطلق اسم ثياسوس بالأخص على احتفالات ديونيزيوس، وعلى حاشية الإله التي تتكون من الساتير، والسيلين، والحوريات، والمينادات. يقول طومسون: "إن جماعة ثياسوس للديونيزية كانت جماعة سرية سحرية قد احتفظت، على نحو معدل بتكوين وظائف العشيـرة الطوطمية التي انحدرت منها في آخر مراحل المجتمع القبلي. وكانت للجماعة تتكون من النساء بقيادة رئيس من الكهنة وكانت شعائرها الرئيسية المشتقة من شعائر اللقانة - كما عرفناها - تشتمل على عناصر ثلاثة: خروج إلى الغراء يتسم بالإغراق في الحزن والألم ثم قربان تمزق فيه الضحية مرقاً وتوكل نينة خاماً، ثم عوده مظفرة كلها نشوة وسكر وعريـدة. انعكست هذه الشعائر على شكل أسطورة آلام ديونيزيوس وبعثه وعونه. كانت وظيفة هذه الطقوس أساساً هي إخصاب الأرض، ثم لم تعد تصبح طقوساً سرية ولأخذت تتحول إلى عناصر مختلفة، فتحول الموكب للحزين للرهيب إلى ترنيمة تطورت على الأخص في الليبونيـز، وتحول للقربان إلى الدراما البدائية التي تطورت على الأخص في أثينا .. ومن الترنيمة ظهر الديثورلمبوس، ومن الدراما البدائية ظهرت التراجيـديا. وإن يصح لنا القول أن فن التراجيـديا قد انحدر، على نحو بعيد ولكنه مباشر، من شعائر التمثيل بالإيماء والمحاكاة التي كانت تمارسها العشيـرة الطوطمية البدائية الأولى."

في هذا التصور نجد التطور متصلاً من بداية الدراما البدائية عند العشائر الإنسانية الأولى، عبر الدراما الدينية عند قدامى المصريين إلى التراجيديا الإغريقية التي انحدر من أصلها المسرح الحديث .

أما جلبرت مري فيري أن التراجيديا نشأت من رقصات الديثورامبوس التي كانت تحتوي على صراع بين الضوء والظلمة أو بين الصيف والشتاء وأن جوهر المأساة كان مقتل إله أو بطل وبعثه مرة أخرى.

وعلى هذا فإن لنا أن نعيد تكوين التراجيديا التي سبقت أيسخيلوس على النحو التالي: يدخل الكورس وهو يغني أو ينشد، ثم يتخذ أعضاء الكورس مواقفهم حول الهيكل، وينشدون فاصلاً غنائياً. ثم يظهر البطل ويفصح عن شخصيته ويشرح الموقف للتراجيدي في حوار يديره مع الكورس ثم يدخل الرسول فينعي البطل ويعلن موته وتتلو ذلك مرثية. فإذا خرج الرسول أعقبه الكورس وهم ينشدون. وعن هذا التكوين البدائي تطور تكوين التراجيديا كما نعرفها في صورتها الكاملة التي جاءت بها إلينا عند أساتنتها أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس.

ثم رأى آخر يخالف آراء النقاد والدارسين، ويرى أن التراجيديا لم تنشأ أصلاً من الأغاني والرقصات التنكرية الإيمائية التي كانت تقام حول مقابر الأبطال. هذا تفسير لغوي آخر للتراجيديا لا يرجع الكلمة إلى أغنية الماعز، بل يرجعها إلى كلمة تعني نوعاً من حبوب الحنطة كان يستخرج منها شراب مسكر. فإذا عرفنا إن من ألقاب ديونيزيوس إله الخمر والمنكر، فلا صلة إذن لها بالماعز الذي يمثل قوى الانطلاق الحيواني الوحشي والذي يتفق الباحثون على إرجاع أصل الكلمة إليه.

وأياً كانت تفسيرات النقاد لأصل التراجيديا اليونانية، فلم تصل إلينا قبل أيسخيلوس نصوص تراجيديا كاملة، ولكننا نعرف أن تطور التراجيديا قد اتخذ

مجرأ في آتيكأ، عندما التقت الأغاني الثورية بالشعر الإلقائي الأيوني. والتقاليد المسلم بها تشير إلى أن ثيسبيس الشاعر الذي ينتمي إلى قرية ليكاريأ هو أول شاعر تقدم بين فواصل الغناء، وألقي الشعر كلاماً دون إنشاد، أي دون أن يتغنّى به، فكان إذن أول ممثل نعرفه بالمعنى التقليدي المعروف للكلمة في التاريخ. وصلتنا أسماء بعض التراجيديات التي ألفها ثيسبيس وهي: "الجوائز وبلياس" و"الكهنة والمراهقون" و"السيمت وبثيوس" والمعروف أن ثيسبيس كان من معاصري سولون للمشرع الأثيني الشهير المولود في سنة ٦٤٠ والمتوفي في سنة ٥٥٩ قبل الميلاد. ويروي بلوتارك قصة طريقة عن اللقاء بين ثيسبيس وسولون فيقول إنه: "في هذا الوقت بدأ ثيسبيس يعطي التراجيديا شكلاً جديداً، وكانت جودة المشهد تجذب الأثينيين جميعاً. فلم تكن قد أنشئت بعد المباريات للحصول على جوائز الشعر .. وذهب سولون ليمستمع إلى ثيسبيس الذي كان يمثل رواياته بنفسه وفقاً لتقاليد الشعراء القدامى. وبعد أن انتهى المشهد أرسل سولون غاضباً ثائراً في طلب ثيسبيس.

سولون: أريد أن أرى هذا الشاعر ثيسبيس .. هذا الذي يصطنع أموراً جديدة .. استدعوه لي ..

ثيسبيس: نعم يا سيدي .. أنا ثيسبيس.

سولون: ألا تخجل من أن تكذب على هذا النحو، علناً وعلى رؤوس الأكشاد؟

ثيسبيس: وفيم الكذب يا سيدي؟

سولون: ألم تدّع أنك الإله وانك البطل، وتكلمت بكلامه ونسبت إلى نفسك أفعاله؟

ثيسبيس: ولكن لا ضرر في هذا الكذب فإنني أملك.

سولون: (غاضباً يلق الأرض بعصاه) نعم، ولكننا لو تحملنا مثل هذا التمثيل، ولو ليناه وولقنا عليه فسوف نعر على شيء قريب منه كل مجال حياتنا، حتى في العقود التي يعقدها الأفراد بينهم. ولكن سولون في النهاية وافق على هذا "الكذب".

هذا "الكذب" إذن هو الفن التمثيلي. هو للظهور أمام المشاهدين تحت اسم شخص آخر وتحت قناعه، ورواية حدث وهمي كما لو كان حدثاً حقيقياً، هذا الكذب الأبيض هو الأصدق من الحقيقة للعارية، وهو الأعرق غوراً من مجرد سرد الوقائع، هو في كلمة واحدة بداية التخيل الفني الملهم والمتبر المقصود معاً، تطوراً عن ذلك التقمص الديني السحري الذي عرفه البدائيون.

نحن نعرف من الشعراء التراجيديين الذين جاعوا بعد ثيسبيس أسماء خوريلوس وبراتيناس وأريستاس ثم فرونيخوس. ومن الأقوال المأثورة إن خوريلوس كان "الملك بين الساتيريين" فقد كان الشاعر إذن يمثل دور الملك بين أعضاء الكورس من الساتيريين. أما فرونيخوس فهو آخر من نعرف من الشعراء التراجيديين قبل أيسخيلوس، ونحن نعرف أنه أول من أدخل على التراجيديا دور ممثل آخر إلى جانب دور قائد الكورس، وأول من أدخل الأوار التمسائية.. وقد ضاعت مسرحياته وإن كنا نعرف أسماء سبع عشرة منها.

أما عن الكوميديا فقد عرفنا كيف نشأت عن أغاني الكوموس، تلك الموالد المعربة المرححة البذيئة التي كانت تقام تمجيداً لأعياد ديونيزيوس. والمتعارف عليه أن الثوريين من سكان مجارا، وهم المعروفون بحبهم للدعاية والمرح، هم أول من نظموا هذه الفككات والدعابات في ملك ما يمكن أن نعتبره أول مهزلة "قارس". وأنهم كانوا يزجون بأنهم مؤسسو الكوميديا اليونانية. ويقال إن أول من نقل هذا النمط من الكوميديا الخام للخشنة إلى أرض أثينا هو سوساريون في نحو عام ٨٥٠ قبل الميلاد على أن هذه القارس الشعبية قد اتخذت شكلها الأدبي

في صقلية، على يدي إبيخارموس الذي هذب هذه الأناشيد، كما يقول أرسطو وألف منها لأول مرة كوميديا قصيرة وكان ذلك حوالي عام ٤٨٥ قبل الميلاد، ولم يقتصر هذا الكاتب على تناول الموضوعات الأسطورية في الكوميديا، بل اتخذ موضوعاته من الحياة اليومية للناس، ومن الأسماء التي نعرفها عن شعراء الكوميديا للثورية أسماء معاصريه فورموس وتلميذه دينولوخوس كما نعرف أن سوفرون كتب تمثيلات إيمائية للنساء وتمثيلات إيمائية للرجال ونعرف من أسماء تمثيلياته "صيد للتونة" و"الرمول والخياطات" أما عن إبيخارموس فقد وصلتنا فكرة من إحدى كوميدياته تجري على النحو التالي:

الممثل الأول: (مرحاً) بعد للتضحية بالقربان يأتي الاحتفال، وبعد الاحتفال يأتي دور للشرب والسكر.

الممثل الثاني: يبدو أن ذلك شيء ظريف ..

الممثل الأول: وبعد للشرب والسكر يأتي دور العريضة والمجون.

الممثل الثاني: وبعد للعريضة؟

الممثل الأول: تأتي أعمال الخنازير.

الممثل الثاني: وبعدها؟

الممثل الأول: يأتي دور إعلان من المحكمة.

الممثل الثاني: وبعدها؟

الممثل الأول: حكم المحكمة.

الممثل الثاني: وبعد ذلك؟

للممثل الأول: بعد حكم المحكمة: للقيود الحديدية والكلبشات، والغرامة التي توجع للقلب.

أما في أتيكا فالمأثور أيضاً أن تيسبيس كتب الكوميديا، وكتبها معه خيرونيديس وماجنيس في نحو عام ٥٥٠ قبل الميلاد، ولا نكاد نعرف عنهم إلا النزر اليسير. أما أول اسم كبير من أسماء شعراء الكوميديا فهو اسم كراتينوس. وكان كراتينوس يهاجم بيركليس كما فعل أريستوفانيس بعد ذلك بإزاء كليون. وكان معاصروه يرون فيه كاتباً لا يضارع في قوته، ولكنهم كانوا يحسون في عمله أكثر مما ينبغي من المرارة والسخرية. وقد وصفه أريستوفانيس بأنه كان: "مثل تيار متدفق من الجبل، يكتسح البيوت والأشجار والناس الذين يقفون في طريقه."

وهكذا نصل في رحلتنا مع نشأة المسرح الإغريقي إلى البدايات التاريخية التي اتخذ فيها هذا المسرح، دفعة واحدة، صورته الكاملة الرائعة، نصل إلى أيسخيلوس في التراجيديا وإلى أريستوفانيس في الكوميديا.

وهكذا رأينا كيف تطورت الدراما من الشعائر الدينية-البداية حتى وصلت إلى شكلها الفني المكتمل عند الشعراء اليونانيين العظام وهم أساتذة الفن المسوحي حتى الآن.

نصل أخيراً في مغامرتنا مع الإنسان البدائي منذ أن عرف للدراما في أكثر صورها بداية تعبيراً خشناً خاماً هو أدخل في باب التعبد والابتهاال أو المحاكاة والإيماء أو الترنم والصلاة تعبيراً سانجاً فطرياً هو أقرب إلى السحر يستهدف به لسترضاء قوى الطبيعة وقوى الحياة الغلبة للغامضة والاندماج بها والتأثير عليها بالتقليد والمحاكاة، حتى وصل إلى أعتاب مجده للخلاص الذي لا يشاركه فيه شيء: مجد الإنسان إذ يقف على قدميه ويواجه الأقدار ويسعى إلى الفهم والمعرفة ولو ضحى بحياته نفسها قرباناً، يؤكد تمرده وتفرده وسيادته، فهو يتجه

إلى الآلهة نفسها بالسؤال، ويتطلب منها الجواب، إذ يعرف أن من حقه الأصيل أن يحصل على الجواب، مهما دفع في ذلك من ثمن العذاب. مجده الخاص إذ يشارك هو نفسه في عملية الخلق كأنه إله، يضع القوانين التي تسيّر عالماً خاصاً من إبداعه ويسن القواعد التي تحكم عالم الفن الدرامي هذا الذي ينشئه إنشاءً من الغمر والظلمة، ويبث نَفْسَ الحياة في أشخاص وأحداث من محض نفسه ومن خلق يديه .. هذا العالم الذي يبدأ، بشعراء التراجيديا اليونانية، ثم يتخلق وتتحدد أوضاعه وينمو ويجيش بالحياة، وما زال، طالما بقي الإنسان نفسه، ينمو ويزداد عمقاً وثراء.

مراجع ومصادر

- Frazer, J.G., **The Golden Bough**, Macmillan, 1970, G.B.
- Frazer, J.G., **Magic and Religion**, Thinker's Library, 1945, G.B.
- Hocart, A.M., **Kingship**, Thinker's Library, 1941, G.B.
- Graves, R., **The Greek Myths**, Penguin, 2 V., 1957, G.B.
- James, E.O., **Comparative Religion**, Methuen U.P., 1961, G.B.
- Murray, G., **A History of Ancient Greek Literature**, Heinemann, 1907, G.B.
- Thomson, G., **Aeschylus and Athens**, Laurence & Wishart, 1946, G.B.
- Macgregor, M., **Studies and Diversions in Greek Literature**, Edward Arnold & Co., 1937, G.B.
- Seyffert, O., **A dictionary of Classical Antiquities**, The Meridian Library, 1958, U.S.A.
- Budge, E.A.W., **The Gods of the Egyptians**, Dover Publications, 2 V., 1969, U.S.A.
- Budge, E.A.W., **Osiris and the Egyptian Resurrection**, Dover, 2 V., 1978, U.S.A.
- Lurker, M., **The Gods and Symbols of Ancient Egypt**, Thames & Hudson, 1986, G.D.R.
- Hart, G., **Egyptian Myths**, British Museum, 1993, G.B.

- د. لويس عوض، المسرح المصري، دار إيزيس، ١٩٥٥، القاهرة.
- هـ. و. فيرمان، اقتصاد حورس، ت. د. د. علاء سلامة، من المسرح العالمي ١٩٧٢، الكويت.
- د. عبد المنعم بكر، أساطير مسرحية، اقرأ، دار المعارف، ١٩٥٤، القاهرة.
- د. سليم حسن، الألب المصري القديم، مطبوعات كتّاب اليوم، ١٩٩٠، جزآن، القاهرة.
- بلوتارخوس، ت. د. حسن صبحي بكري، إيزيس وأوزيريس، الألف كتّاب، دار القلم، د. ت. القاهرة.
- د. سيد محمود القمني، أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، دار الفكر، ١٩٨٨، القاهرة.
- كلير لالويت، الألب المصري القديم، ت. ماهر جويجاتي، دار الفكر، ١٩٩٢، القاهرة.
- باسكال فيرنوس وجان بويوت، موسوعة الفراعنة، ت. محمود ماهر طه، دار الفكر، ١٩٩١، القاهرة.
- كلير لالويت، نصوص مقننة ونصوص دينية من مصر القديمة، ت. ماهر جويجاتي، دار الفكر، ١٩٩٦، القاهرة.
- فرانسواز دونان وكريستيان زفي كوش، الآلهة والناس في مصر، ت. فريد بوري، دار الفكر، ١٩٩٧، القاهرة.
- ياروسلاف تشرني، الديانة المصرية القديمة، ت. أحمد قدرى، هيئة الآثار المصرية، ١٩٨٧، القاهرة.
- أولاف ليرمان، ديانة مصر القديمة، ت. د. عبد المنعم أبو بكر و د. محمد أنور شكرى، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧، القاهرة.
- هردوت، يتحدث عن مصر، ت. د. محمد صقر خفاجة، دار القلم، ١٩٦٦، القاهرة.
- ا. ج. ليفانز، هيرودوت، ت. أمين سلامة، لدار القومية للطباعة والنشر، د. ت. القاهرة.

- رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ت. أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، القاهرة.
- ليرينا لكسوف، الرقص المصري القديم، ت. د. محمد جمال الدين مختار، الدار المصرية للطباعة والنشر، ١٩٦١، القاهرة.
- أحمد عبد الحميد يوسف، في الألب المصري القديم، دار الكرنك، ١٩٦٢، القاهرة.
- فرانسوا دوماس، آلهة مصر، ت. زكي سوس، الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، القاهرة.
- د. محمد صقر خفاجة وعبد المعطي شعراوي، المصنوعة اليونانية، الألف كتاب، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت. القاهرة.

فهرست

مقدمة	٣
الدراما البدائية	٧
المسرح الديني عند الفراعنة	٦١
المسرح المصري القديم	٨٩
فجر المسرح الإغريقي	١٢٧
مراجع ومصادر	١٨٣
الفهرست	١٨٧

للمؤلف

قصص وروايات

- ١ - حيطان عالية: مجموعة قصص
القاهرة: الخراف، ط٢ ١٩٥٩ (كاملة) - بيروت: دار
الأدب، ١٩٩٠ ط٣ (كاملة مع مقممة ودراسات)
الإسكندرية: دار المستقبل، ١٩٩٥.
- ٢ - ساعات للكبرياء: مجموعة قصص
بيروت: دار الأدب، ١٩٧٢ ط٢ - بيروت: دار
الأدب، ١٩٩٠ ط٣ - القاهرة: مختارات فصول،
١٩٩٤
- ٣ - رامة والتتين: رواية
القاهرة: الخراف، ١٩٧٩. (طبعة محدودة) بيروت:
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠ (ترجمت
للإنجليزية) ط٢ - بيروت: دار الأدب، ١٩٩٢ ط٣ -
الإسكندرية: دار المستقبل، ١٩٩٣.
- ٤ - اختلاقات العشق والصباح: قصص
القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٣ ط٢ -
بيروت: دار الأدب، ١٩٩٢ ط٢.
- ٥ - لئزم الآخر: رواية
القاهرة: دار شهدي، ١٩٨٥ ط٢ - بيروت: دار الأدب، ١٩٩٢ ط٢.
- ٦ - محطة السكة الحديد: رواية
القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، (مختارات لفصول)،
١٩٨٥ ط٢ - بيروت: دار الأدب، ١٩٩٠ ط٢.
- ٧ - تراهبا زعفران: نصوص إسكندرانية
القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٦ ط٢ - بيروت:
دار الأدب، ١٩٩١. (ترجمت للإنجليزية والفرنسية والإيطالية
والألمانية والأسبانية - للشطانية والسويدية واليونانية)
القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧ ط٢.
- ٨ - أضلاع للصبراء: رواية
بيروت: دار الأدب، ١٩٩٠ ط٢ - القاهرة: دار إلياس
العصرية، ١٩٩١. (ترجمت للإنجليزية والفرنسية والإيطالية)
- ٩ - يا بنات إسكندرية: رواية
بيروت: دار الأدب، ١٩٩٠ ط٢ - القاهرة: الهيئة المصرية
للعلم للكتاب، ١٩٩٢ ط٢.
- ١٠ - مخلوقات الأشواق الطائرة: رواية
ط٣ - القاهرة: مركز الحضارة العربية، ١٩٩٥ ط٢.

١١ - أمواج الليالي: متناحية قصصية

القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩١، ط٢ - بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢.

١٢ - حجارة بوبيلو: رواية.

القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٣، ط٢ - بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣. (ترجمت للإنجليزية والفرنسية والإيطالية والبولندية والأسبانية - للقطالونية والألمانية) بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣.

١٣ - اختراقات الهوى والتهلكة: نزوات روائية

بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤.

١٤ - رقرفة الأحلام الملحية: رواية

بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧.

١٥ - أبنية متطابقة: رواية

الإسكندرية: دار المستقبل، ١٩٩٤.

١٦ - حريق الأختلة: رواية

الإسكندرية: دار المستقبل، ١٩٩٤.

١٧ - إسكندريتي: كولاغ قصصي

القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧.

١٨ - يقين العطش: رواية

القاهرة: مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨.

١٩ - تبريح الوقائع والجنون: تنويعات روائية

القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩.

٢٠ - عمل نبيل (مختارات)

وكالة الصحافة العربية ٢٠٠١

٢١ - رقصة الأشواق (مختارات)

القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠١

٢٢ - صخور السماء: رواية

القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢

٢٣ - طريق النسر: رواية

القاهرة: دار البستاني للنشر والتوزيع ٢٠٠٣

٢٤ - مضارب الأهواء: قصص قصيرة

تحت الطبع

٢٥ - الفجيرة والمخزنجي: رواية

شعر

٢٦ - ثلويات: سبع قصائد (إلى علي رزق الله)

القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦.

٢٧ - لماذا؟: مقطع من قصيدة حب (١٩٥٥ - ١٩٩٥)

القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٦.

٢٨ - ضربتني لجنحة طافرك (قصائد إلى أحمد مرسى)

القاهرة: دار حور، ١٩٩٦.

٢٩ - طغيان سطوة الطوايا

الهيئة العامة لقصور الثقافة (أصوات أدبية) ١٩٩٦.

٣٠ - صيحة وحيد القرن (قصائد إلى سامي علي)

القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٨.

٣١ - سبع محليات - دلتيللا السماء

القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٠

دراسات

- ٣٢ - مختارات من القصة القصيرة في المبعينات: القاهرة: مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢. (نقد)
- مع دراسة
- ٣٣ - علي رزق الله: مائيات ٨٦: دراسة القاهرة: ١٩٨٦.
- ٣٤ - مائيات صغيرة: دراسة القاهرة: ١٩٨٩.
- ٣٥ - أحمد مرسى: دراسة ومختارات شعرية القاهرة: ١٩٩٠.
- ٣٦ - الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣.
- ٣٧ - من الصمت إلى التمرد: دراسات في الأدب العالمي القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة (كتابات نقدية) ١٩٩٤.
- ٣٨ - للكتابة عبر النوعية: دراسة القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٤.
- ٣٩ - عصيان الحلم: مختارات ودراسات في الشعر. أبو ظبي: المجمع الثقافي، ١٩٩٥.
- ٤٠ - أنشودة للكتابة: في الفن والثقافة القاهرة: المستقبل العربي، ١٩٩٥.
- ٤١ - مهاجمة المستحيل: سيرة ذاتية للكتابة دمشق: دار المدى، ١٩٩٦.
- ٤٢ - مرادة المستحيل: حوار مع الذات والآخرين عمان: دار أزمنة، ١٩٩٧.
- ٤٣ - أحمد مرسى شاعر تشكيلي القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة (نفوس) ١٩٩٧.
- ٤٤ - ما وراء الواقع: في الظاهرة اللاواقعية القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة (كتابات نقدية) ١٩٩٨.
- ٤٥ - أصوات الحدائق: اتجاهات حديثة في القص العربي بيروت: دار الآداب، ١٩٩٨.
- ٤٦ - شعر الحدائق في مصر القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠.
- ٤٧ - المشهد القصصي في مصر القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢.
- ٤٨ - القصة والحدائق القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢.
- ٤٩ - فجر المسرح دراسات في نشأة للمرح دار البستاني للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.
- ٥٠ - رمسيس يونان (مع علي رزق الله) تحت الطبع
- ٥١ - المسرح والأسطورة، أساطير مسرحية تحت الطبع

"فجر المسرح" هو مغامرتنا مع الإنسان البدائي منذ أن عرف الدراما في أكثر صورها بدائية تعبيراً خشناً خاماً هو أدخل إلى باب التعبد والابتهاال أو المحاكاة والإيماء أو الترمم والصلاة تعبيراً ساذجاً فطرياً هو أقرب إلى السحر يستهدف به استرضاء قوى الطبيعة وقوى الحياة الغالبة الغامضة والاندماج بها والتأثير عليها بالتقليد والمحاكاة، حتى وصل إلى أعتاب مجده الخاص الذي لا يشاركه فيه شئ في المسرح المصري القديم ثم في فجر المسرح الإغريقي: مجد الإنسان إذ يقف على قدميه ويواجه الأقدار ويسعى إلى الفهم والمعرفة ولو ضحى بحياته نفسها قرباناً، يؤكد تمرده وتفرده وسيادته، فهو يتجه إلى الآلهة نفسها بالسؤال، ويتطلب منها الجواب، إذ يعرف أن من حقه الأصيل أن يحصل على الجواب، مهما دفع في ذلك من ثمن العذاب. مجده الخاص إذ يشارك هو نفسه في عملية الخلق كأنه إله، يضع القوانين التي تسيّر عالماً خاصاً من إبداعه ويسن القواعد التي تحكم عالم الفن الدرامي هذا الذي يتشبه إنشاء من القمر والظلمة، ويبت نفس الحياة في أشخاص وأحداث من محض نفسه ومن خلق يديه .. هذا العالم الذي يبدأ، بشعراء التراجيديا اليونانية، ثم يتخلق وتتحدد أوضاعه وينمو ويجيش بالحياة، ومازال، طالما بقي الإنسان نفسه، ينمو ويزداد عمقاً وشرافاً.

إدوار الخراط



دار البستاني للنشر والتوزيع

تأسست عام ١٩٠٠